

خالد ربيع السيد

الفانوس السحري



فنون

قراءات في السينما

النادي
الأدبي بحائل

الانتشار العربي

القضايا الجمالية والموضوعية التي استعرضها (الكاتب) تبين عن درايته ووعيه بأن السينما هي فن العصر ، فهي الفن الوحيد الذي أنتج في ظل الرأسمالية والثورة الصناعية والتكنوترونية ، على عكس بقية الفنون المؤصلة تاريخياً ، التي لازمت وجود الكائن الإنساني كالرسم والشعر والنحت والرقص والموسيقى ، كما يتضح ذلك من خلال تسجيله للمفاصل التقنية الاستثنائية في تاريخ السينما ، بما هي المعادل لتطور العين البشرية ، أو الحواس الإنسانية بمعنى أشمل ، حيث التجانس البنيوي بين العلم والإنسان والفن ، على اعتبار أن السينما هي الوعاء الأكثر استيعاباً للعلاقة بين الطفرات التكنولوجية وما يقابلها من القفزات الفكرية .

محمد العباس

المؤلفات العربية في مجال الفن السينمائي لم تشغل نفسها كثيراً بقضايا السينما الفنية ، بل اشتغلت كثيراً على السينما التجارية الجماهيرية . وهذا الكتاب (الفانوس السحري) يختلف موضوعاً في سعيه نحو تقديم قراءات مختلفة لقضايا السينما الفنية ، التي تعد قضايا فلسفية في بعض تفاصيلها .

د .حسن النعمي

هذا الكتاب يمثل رحلة سينمائية مقروءة وممتعة حول العالم لمحبي الفن السابع ، تمثل نقلات مختارة بعناية بين أبواب وفصول السينما . حرفية الكتابة ومهنية الكاتب –من حيث اللغة المستخدمة والمعلومة– تجعلان من باكورة الإنتاج النقدي السينمائي السعودي أمراً يبعث على الفخر والتفاؤل .

محمد بازيد

ISBN 978-9953-507-49-1



الفانوس السحري

قراءات في السينما

خالد ربيع السيد

فنون

الفانوس السحري
(قراءات في السينما)





Arab Diffusion Company

الفانوس السحري
(قراءات في السينما)

خالد ربيع السيد



ص.ب. 113/5752

E-mail: arabdiffusion@hotmail.com

www.alintishar.com

بيروت - لبنان

هاتف: ٦٥٩١٤٨٠-٩٦١١ فاكس: ٦٥٩١٥٠-٩٦١١



النادي الأدبي بحائل

المملكة العربية السعودية - حائل - ص. ب: ٢٨٦٥ - الرمز البريدي ٨١٤٦١

هاتف: ٠٦٥٤٣٦٤١٨ فاكس: ٠٦٥٤٣٠٩٤٤

ISBN 978-9953-507-49-1

الطبعة الأولى ٢٠٠٨

فهرس المحتويات

الباب الأول
مفاهيم وقضايا سينمائية..

مدخل:
فانوسي السحري

منذ وعيت الحياة، في مدينة الطائف، وكان ذلك قبل نحو خمس وثلاثين سنة، باعتبار أن الإنسان يبدأ في وعي ما حوله بعد الخمس سنوات الأولى، فيما أظن أدركت أن والدي قد اعتاد على إقامة عرض سينمائي في بيتنا عصر كل خميس. كان يوم الخميس ومساؤه يعني لنا ولأهل الطائف عامةً مهرجاناً فرحياً، تلقائياً، يلفّ المدينة من أقصاها إلى أقصاها.. كان الوالد يحضر (ماكينة) السينما و(مكرات) شرائط الأفلام المربوطة في ملاءات بيضاء مكتوب عليها اسم الفيلم بخط منمق أسود وتحته اسم البطل والبطلة..وهكذا كثيراً ما ذهبنا ونحن صغار - أنا وشقيقي وشقيقتي - برفقة أبي إلى حي «معشّي» حيث تقبع العمارة البيضاء الضخمة المبنية على الطراز العثماني القديم، بيت السينما. والتي كانت مبنىً متكوناً من أربعة طوابق، وفي كل طابق عدة غرف مكدسة بمئات الأفلام المحفوظة في مكرات بحجم عجلة قيادة السيارة ملفوفة، كما أسلفت، في ربطات بيضاء. بينما خصصت حجرات أخرى لحفظ أجهزة السينما والسماعات وأسلاك ووصلات الكهرباء.. استمرينا على ذلك

سنوات لا أعرف عددها الآن، ولكني عرفت فيما بعد بأن عادة مشاهدة الأفلام في بيتنا كانت قد بدأت قبل ولادتي بسنوات عدة، ربما عشر أو تزيد، وأن أيامنا،نحن الصغار آنذاك، تعد المرحلة الأخيرة لتلك العادة التي انقرضت تدريجياً، فاشقائي الكبار وشقيقاتي الكبريات لطالما استعادوا ذكرياتهم عن فيلم كذا أو فيلم كذا، مما يؤكد أنهم شاهدوا الكثير في زمن لم يكن فيه التلفزيون موجوداً..

على هذا الحال شاهدت ـ وأفراد أسرتي والجيران ـ معظم أفلام عبدالحليم حافظ، واسماعيل ياسين وأنور وجدي،وغيرهم الكثير الكثير، وبالطبع لا أذكر من تلك المشاهدات سوى الطقس الاحتفالي الذي كان يشيع في البيت، تلك الفرحة التي كانت تغمرنا، نحن وأولاد وبنات الحارة.. وربما خلد بذاكرتي أسماء بعض الأبطال أو الأفلام مثل: فريد شوقي، فرانك سيناترا، أبي فوق الشجرة، عماد حمدي، السندباد البحري، فاتن حمامة، أمير الظلام، الوصايا العشر.. كان عم عثمان السوداني ـ وابنه علي، فيما بعد ـ يعيران والدي الأفلام ومكينة السينما بالمجان، بسبب علاقة الصداقة طبعاً، في الوقت الذي كانا،علي وعم عثمان، يؤجراها للآخرين بعشرين ريالاً ليوم وليلة.. ولا أدري كم كانا يقبضان من دار السينما بالنادي العسكري التابع (لقشلة) الجيش السعودي. كان عم عثمان السوداني، متعهداً بتزويد سينما النادي العسكري بالأفلام،

وهي كما يصفها معاصروها ومرتادوها في الخمسينات، دار حديثة وراقية، بناها الأمريكان على أحدث الطرز وقتها، لتحاكي الصالات العالمية، بمعنى أنها صالة مدرّجة ومقسّمة إلى فئات، وشاشتها تعلو سطح مسرح مرتفع نحو نصف متر، وتفتح أغطية الشاشة المكونة من ثلاث ستائر قماشية مترادفة بواسطة الكهرباء أتوماتيكياً، ليظهر الجدار الأبيض الكبير.. الكراسي أيضاً كانت من النوع المتطور القابل للطي، والعهدة دائماً على أحاديث الرواة. فالدار كانت فارهة حتى بمعايير عصرنا الحالي، وظلت كذلك إلى أن تمّ حرقها في ١٩٦٣م على يد فاعل مجهول.

ظلت سينما النادي العسكري تعرض كل مساء فيلماً يبدأ بعد صلاة العصر وينتهي قبل وقت المغرب، وفي يوم الخميس تعرض فيلمين، ثانيهما بعد صلاة العشاء، أما الأول ففي موعده المعتاد ولم يكن يجرؤ على ارتيادها سوى الموظفين المرموقين وبعض المدرسين والضباط الأمريكان والإنجليز المستشارين في وزارة الدفاع آنذاك.. تذكرة الدخول قيمتها خمسة ريالات، وهو مبلغ يمثل ضعف رسم الدخول للسينمات الشعبية التي أُنشئت بعد ذلك في حي البخارية، سينما الششة، سينما أبوالروس، سينما حوش اليماني وسينما عكاظ، فرسم الدخول ريالين، أو ثلاثة ريالات في الأعياد.. كنا نهيىء إحدى غرف البيت، نظلّمها ونفرش بساطاً (حنبلاً) كبيراً، وترسلنا أمي إلى دعوة الجارات وأطفالهن (الحريم

والبزورة).. وينتقل الخبر في الحارة (بيت عم ربيع عندهم اليوم سينما)، ويحضر الجمهور لمشاهدة هذا السحر العجيب.

كانت نساء الحارة يتلثّمن ويتحشّمن خشية ان يراهم الممثلون الرجال الذين يظهرون امامهم، وبكل تاكيد كن يدرن وجوههن ويضعن كفوفهن على خدودهن ويطرقن برؤوسهن خجلات، إذا ما شاهدن مشهداً عاطفياً يجمع البطل والبطلة.. الغريب انهن كن يغطين وجوههن عند ظهور فريد شوقي ورشدي اباظة، لكنهن لا يعبان بعبدالحليم حافظ أو انور وجدي، ولا ادري لماذا.

وعندما بلغت التاسعة من عمري صنع والدي لنا - انا واخي واختي - فانوساً سحرياً، هكذا أطلق عليه وهكذا اصبحنا نشير إليه. كان تركيبه بسيطاً، من خشب صندوق الشاي «ربيع» ويعتمد على فكرة تثبيت مرايا داخل الصندوق الذي يشكل احد أسطحه على هيئة معاكسة بزاوية مقابلة للعدسة، بحيث إذا ما وضعت صورة أسفله عكستها المرايا، وبسبب وجود مصباح «لمبة» مدلاة من أعلى الصندوق إلى داخله تنعكس الصورة مبثوثة بقوة الضوء من على سطح المرايا لتخرج عبر فتحة ثبتت بها عدسة مكبرة فتسطع الصورة على الجدار/الشاشة، إنها بالضبط فكرة مبسطة للبروجكتور.

كان الفانوس السحري سلوتنا وشاغلنا لفترة

طويلة، بينما انشغل والدي، وجميع رجال الحارة ونسائها بالتلفزيون، بل والناس جميعاً في كل مكان، وتخلى أبي عن عادته في الذهاب إلى عم عثمان لإحضار الأفلام، ولكن بقي بيتنا في حي الشهداء الشمالية مكاناً يتجمع فيه أهل الحارة، فهو ثاني بيت في الحارة يدخل فيه التلفزيون بعد جارنا أبي عدنان، وهو قبل ذلك بيت خالة أم محمد، السيدة التي تأتي لزيارتها، على نحو يومي، جميع نساء الحارة سواء في وجود سينما أم في عدم وجودها، وسواء أكان هناك تلفزيون أم لم يكن.. ظللن يترقبن خروج والدي بعد صلاة العصر ليهرعن بالمجيء إلى بيتنا لمشاهدة التلفزيون.. ونحن لم يشغلنا، في طفولتنا، من التلفزيون سوى أفلام الكارتون، لذلك عمدنا إلى عرض كارتوننا الخاص بأن نأتي بالقصص المصورة«ميكي ماوس، بطوط، الرجل الوطواط، سوبرمان. ونتمتع بلعبتنا الأثيرة في مشاهدة الصور ملونة على الحائط، كانت ألوان الفانوس السحري تبهرنا وتذكرنا بسينما علي عثمان السوداني وهو ما لم يكن يوفره لنا التلفزيون غير الملون حينذاك.

خالد ربيع
جدة ـ أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٧م

مقدمة:
فانوسه السحري
خالد ربيع السيد مؤرخاً ومتذوقاً

محمد العباس

لولا جنوحه للموضوعية لجاء فانوسه السحري بمثابة توثيق لسيرة مغرم بالسينما، فمحاولة خالد ربيع السيد للكتابة عن هذا المكمن الجمالي أشبه ما تكون بإنجاز موسوعة شخصية مكتوبة بذائقته ومزاجه الخاص، إذ يكشف محتوى مقارباته عن الكيفية التي يمكن أن تتشكل بها مخيلته بواسطة الفيلم، بما هو شكل من أشكال الثقافة الإنسانية الحديثة، كما يتوضح ذلك من خلال إصراره على حقن مطالعاته بثراء معلوماتي يؤرخ لهذا الفن، ولا يغفل عن مقاربة تداعياته الجمالية وتمدداته الجغرافية، أي التماس مع مستوجباته الفنية وما يتوّلد عنه من صراعات فكرية، فيما يبدو حماساً ذاتياً للصيغة الأكثر تأثيراً وجاذبية من صيغ المثاقفة العصرية، التي تتجاوز بلاغة الصورة لتشتبك مع كافة الحواس برؤية شاملة ومعمقة لدراما الوجود الإنساني.

القضايا الجمالية والموضوعية التي استعرضها

تبين عن درايته ووعيه بأن السينما هي فن العصر، فهي الفن الوحيد الذي أنتج في ظل الرأسمالية والثورة الصناعية والتكنوترونية، على عكس بقية الفنون المؤصلة تاريخياً، التي لازمت وجود الكائن الإنساني كالرسم والشعر والنحت والرقص والموسيقى، كما يتضح ذلك من خلال تسجيله للمفاصل التقنية الاستثنائية في تاريخ السينما، بما هي المعادل لتطور العين البشرية، أو الحواس الإنسانية بمعنى أشمل، حيث التجانس البنيوي بين العلم والإنسان والفن، على اعتبار أن السينما هي الوعاء الأكثر استيعاباً للعلاقة بين الطفرات التكنولوجية وما يقابلها من القفزات الفكرية.

ومن اعتقاد بأهمية تفسير أثر الظاهرة السينمائية، قدم جملة من الشواهد التاريخية ليؤكد أن السينما من أقدر الخطابات الجمالية على تجسيد تطور الصلة بين الوعي البشري والمنتج المادي، فكل المخترعات المادية وحتى الأفكار كانت ولا زالت في خدمة هذا الخطاب الاستحواذي الذي استطاعت بموجبه الصورة كتعبير شعري عن الحقيقة، وبكل تجلياتها التكنوثقافية أن تكون أهم من الواقع نفسه، وصولاً إلى حداثة الصورة السينمائية، أو ما يعرف ضمن المنتجات الثقافية بالانيوتاينمنت، التي تمّ تفصيحها، ومضاعفة قوة تأثيرها من خلال مزاوجة ممكنات الصورة الصامتة، مع الموسيقى التصويرية بكل تجلياتها من موسيقى الحرب،

وموسيقى الخيال العلمي، ثم مؤثرات الموسيقى الالكترونية.

إذاً، السينما هي طريقته للاتصال بالواقع، أي التعلم والتذوق، وليست فرصته للفرار الحالم إلى ما ورائه، كما يتأكد ذلك من المعلومات التي يستعرضها، والحماسة التي يبديها للتماس بابعد نقطة في تاريخ الفيلم، حيث يتحدث عن سطوة هوليوود، وأحلام بوليوود الهندية، والصناعة السينمائية في مصر، وعن الموجة الجديدة في فرنسا، والواقعية الجديدة في إيطاليا، والسينما الشعرية، والسينما الفقيرة، وسينما النوفا البرازيلية، وعن نظرية سينما المؤلف، والسينما الالكترونية، واستوديو الممثل، أو هكذا يبدو هاجس التوثيق والمعالجة المضامينية غالبة ولو على حساب المقاربات الجمالية، اعتماداً على مرجعيات ذاتية، ولكنها مختبرة بمصادر معلوماتية، ورصد دؤوب يؤكد وقوعه بغرام السينما، وأسره الاستيهامي إلى ما سمّاه «الفانوس السحري» كعنوان للكتاب الذي تحيل دلالته إلى فن لا يخطف بجانبيته البصرية وحسب، بل يتخطى ذلك إلى تأثير في عمق الوعي والحواس، ومن هنا تأتي أهميته ككتاب، حيث الرغبة في التعريف بفن السينما وتسليطه الضوء على أبرز منجزاته.

هكذا يبدو مفعماً بإحساس شخصي لمفصلة تاريخ السينما وفق اعتراكات ايدلوجية تفصح عن عذابات

الإنسان الحديث، على اعتبار أن التمثّلات السينمائية ترتبط بعلاقة مباشرة مع الحاجات الغريزية والفكرية للإنسان، ومع معطيات التجربة اليومية، أو ما يمليه الواقع، كما استعرضها في أزمات تجسيد الرموز الدينية، وفي حساسية التعاطي مع المنظومة الأخلاقية والاجتماعية، وفي التاريخ السينمائي لحرب فيتنام، وفي إشكالات سينما الهلاك، حيث وضعت سينما الهلوكوست في المحرقة السياسية، وفي سينما المعتقلات والنضال، فيما عرف بالسينما الموازية، أو سينما «الكرنكة» كما استحدثتها السينما المصرية، مبدياً قدرة هذا الفن على تجاوز كل العقبات المنّبرة من مفاعيل السلطة الدينية والسياسية بسينما تحريضية مضادة ومتماسكة، ومقراً في الآن ذاته بقدرة قوى جديدة على تسخير السينما وإخضاعها لأيدلوجيات مريضة كما تمثلت في المكارثية والصهيونية إلى آخر العقائد الشمولية التي تتنافى مع جماليات وشروط صناعة الفيلم.

التصدي لمهمة بهذا الاتساع الزماني والمكاني يعني المغامرة، ليس باستعراض الأفكار المصاحبة لهذا الفن وحسب، بل تمرير الأحاسيس التي أراد القائمون على إنتاج الأفلام الترويج لها وبثها في الحياة البشرية على اعتبار أن السينما فن على درجة من الشعرية والصدق، فهو فن يوازي الوجود المادي والروحي للإنسان، أي مع منظور ورؤية وشعور وحواس الكائن البشري، فكل ما

فكر فيه الإنسان وأحسّه يوجد في الأفلام، وهو الأمر الذي أراد التأكيد عليه كمناخات وإيقاعات وخبرات ووسائط حسية ولغوية في كل مفاصل الكتاب، كما يفسر بالمقابل محاولته الاتكاء على منطلقات أو مبادئ هي بمثابة الأسس في كل موجة من الموجات السينمائية، بمعنى أنها تحيل إلى منسوب التفكير والأحاسيس التي انطلقت منها تلك الصناعة التي أخذت صفة العلم ولم تخسر الكثير من سحرية تأثيرها الشعري.

الفيلم وعاء يستوعب الزمن بكل تداعياته المكانية والبشرية بما يؤكده من تلازم بنيوي مع المعنى. هذا بعض ما أراد أن يقوله خالد ربيع السيد في فانوسه السحري، وكأنه يتمرن على تدوين وعيه وإحساسه الشخصي بالسينما، إذ لا يزعم الإلمام بكل تاريخ وتقنيات هذا الفن الآخاذ، ولا يبالغ في قدرته على تفسير غموض تأثيرات الفيلم كعلامة تكنوثقافية وجمالية، حيث لا يقارب السينما الجزائرية والمغربية والسورية مثلاً رغم أهميتها، ربما لأنه يتعامل مع ما أتيح له من مواد، وإن كان مهجوساً بفكرة توصيف آثارها العاطفية الساطية، ومسكوناً بشيء من الرغبة في تحليل تداعياتها كذائقة تتجاوز بساطة الحس البدائي إلى التعالي المعرفي والجمالي.

ليس مؤرخاً هو بالمعنى المعرفي للكلمة، ولا أظنه أيضاً في مقام النقد بقدر ما ينوس في رحابة التعلم

والمتعة، أو هكذا أتصوره ينأى عن النقد الحاد للتجارب السينمائية العربية، الخليجية خصوصاً، ويتواضع عن التماس مع ما لم يحدث تواصله المعرفي والجمالي معه بعد، استعداداً لكتابة أكثر تفصيلاً وتحديقاً في مختبر السينما، وأحسه يشبع ولعه بطريقته الخاصة، ليؤلد متعته الخاصة وربما يدوزن اختلاله وضياع ذاته بمجرد التماس مع الأفلام. أجل، الأفلام التي لا تقل كما يبدو من خلال عرضه البانورامي عن الكتب أهمية في تشكيل وعيه وأحاسيسه كإنسان، فالولع بالفن، والسينما خصوصاً، هو سمة الشخصية التي لا زالت تحتفظ بقدر غير يسير من دهشة الطفولة، ولا تتصور نفسها خارج هذا المدار.

تمهيد:
البدايات ومسيرة الصناعة:
هوليود، القاهرة، بوليود

إرهاصات السينما تعود إلى ما دوَّنه الفنان والعالم الإيطالي، ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci، حيث يتبين أن من ملاحظات جيوفاني باتستا دي لابورتا، التي ذكرها في كتابه السحر الطبيعي Natural Magic عام ١٥٥٨، ملاحظة دافنشي بأن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدًا في حجم رأس الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار، أو السيارات، أو الإنسان الذي يعبر الطريق، نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير.

والبداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما، تعود إلى عام ١٨٩٥م، نتيجة للجمع بين ثلاثة مخترعات سابقة هي اللعبة البصرية، والفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الأخوان أوجست ولويس لومير Auguste & Louis

Lumiere اختراعهما لأول جهاز يُمكّن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في ١٣ فبراير/شباط ١٨٩٥ في فرنسا، على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض جماهيري إلا في ٢٨ ديسمبر/كانون الأول من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في قبو الغراند كافيه Grand Café، الواقع في شارع الكابوسين Capucines بمدينة باريس، لذلك العديد من المؤرخين يعتبرون لويس لوميير المخترع الحقيقي للسينما، حيث استطاع أن يصنع أول جهاز لالتقاط وعرض الصور السينمائية، ومن هذا التاريخ أصبحت السينما واقعاً ملموساً.



شهدت نيويورك في أبريل/نيسان ١٨٩٥، عرضاً عاماً للصور المتحركة. ثم ما لبث آرمان وجينكينز، أن تمكنا من اختراع جهاز أفضل للعرض، استخدماه في تقديم أول عرض لهما في سبتمبر/أيلول من السنة نفسها ـ الأمر الذي حدا بتوماس إديسون Thomas Edison لدعوتهما للانضمام إلى الشركة التي كان قد أسسها لاستغلال الكينيتوسكوب Kinetoscope. وفي العام التالي تمكن إديسون من صنع جهاز للعرض يجمع بين مزايا الجهازين، فأقام أول عرض عام في أبريل/نيسان ١٨٩٦ ولقي نجاحاً كبيراً.

وتقسم المراحل التي مرَّ بها تطور الفيلم السينمائي من منظور التأثر بنمو السوق إلى العصور التالية:

عصر الريادة: ١٨٩٥ ـ ١٩١٠:

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم، الكاميرا الأولى، الممثل الأول، المخرجون الأوائل وكانت التقنية جديدة تماماً، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمس دقائق، وبدأت تصبح مألوفة عام ١٩٠٥ مع بداية رواية الفنان الفرنسي جورج ميلييه، «رحلة إلى القمر» A Trip to the Moon عام ١٩٠٢، وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي إديسون، لوميير، وميلييه بأفلامه المليئة بالخدع.

وعند مشاهدة هذه الأفلام يؤخذ في الاعتبار أنها كانت تشكّل المحاولات الأولى، وأن السينما كانت وما تزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن يُنظر إليها على أنها تافهة، ربما تكون حقاً بدائية، ولكن يجب إدراك أن الطاقة والعمل الذي يبذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهراً، وأن أخذ المنتجين على عاتقهم مهمة إنتاج هذه الأفلام كان أمراً متميزاً.

عصر الأفلام الصامتة: ١٩١١ ـ ١٩٢٦:

ويتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية،

فاختلف الشكل، واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضاً بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي الأسماء الشهيرة في هذه المرحلة ضمت شارلي شابلن Charles Chaplin، ديفيد جريفيث David Griffith وغيرهم. وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالاً أكثر، وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلاً، كما صنعت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة.

عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية: ١٩٢٧ ـ ١٩٤٠:

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام والصوت، حيث أنتج أول فيلم ناطق بعنوان «مغني الجاز» عام ١٩٢٧، بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينيات استخداماً أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة، وفي هذه المرحلة أيضاً ظهرت العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا، وبروز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين.

وقد ضمَّت أسماء هذه المرحلة أسماء مثل كلارك غايبل Clark Gable، فرانك كابرا Frank Capra، جون فورد John Ford، والممثلان اللذان استمرا إلى المرحلة الناطقة بعد ذلك، وهما ستان لوريل Stan Laurel، وأوليفر هاردي Oliver Hardy.

وفي هذه المرحلة أيضاً، بدأت نوعية الأفلام تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور

للسينما. وأصبح يُنظر للفيلم كمراهق بدأ ينضج، ويمكن التميز بين الأفلام التي كلّفت أموالاً كثيرة عن الأفلام التي لم تكلّف كثيراً، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما.

العصر الذهبي للفيلم: ١٩٤١ ـ ١٩٥٤:

أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغيرات في صناعة الفيلم فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربَّعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج، فقد صنعت نفقات الإنتاج فرقاً ملحوظاً بين الميزانيات الكبيرة والصغيرة للأفلام، ولجأت استوديوهات السينما لاستخدام ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلّفة للعامة، وذلك لجذب الجماهير. لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية التي يمكن تصنيفها إلى أفلام استخبارات، أفلام غابات، والأفلام الاستغلالية. أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي عام ١٩٥٠. والأسماء الكبيرة القليلة التي ظهرت في هذه المرحلة هي كاري غرانت Cary Grant، همفري بوغارت Humphrey Bogart، أودري هيبورن Audrey Hepburn، هنري فوندا Henry Fonda، فريد أستير Fred Astaire.

العصر الانتقالي للفيلم: ١٩٥٥ ـ ١٩٦٦:

تسمى هذه المرحلة بالعصر الانتقالي، لأنه يمثل الوقت الذي بدأ فيه الفيلم ينضج بشكل حقيقي، فقد ظهرت في هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى، وديكور، وغير ذلك. وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال هوليوود، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع. وظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التليفزيون، مما أبرز المنافسة حول نوعية المنتج وجودته. وبدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجاً، وانتشرت الأفلام الملوَّنة لتصبح الأغلبية بجوار الأبيض والأسود، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه المرحلة ألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock، مارلين مونرو Marilyn Monro، وإليزابيث تايلور Elizabeth Taylor وغيرهم.

العصر الفضي للفيلم: ١٩٦٧ ـ ١٩٧٩

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلميَ «الخريج» و«بوني وكلايد» عام ١٩٦٧.

وظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة. وكان من جراء انتشار هذه النوعية من الأفلام الناضجة، الخارجة عن

الأخلاق العامة، أن ظهرت أنظمة جديدة للرقابة وتكوَّنت الأسماء الشهيرة التي حكمت هذا العصر أمثال فرانسيس كوبولا Francis Coppola، وداستن هوفمان Dustin Hoffman، ومارلون براندو Marlon Brando. وانخفضت نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى ٣٪ من الأفلام المنتجة. وأصبحت هوليوود تعرف حقاً كيف تصنع أفلاماً، وأضحى هناك فارقٌ كبيرٌ بين الميزانيات الكبيرة والضئيلة للأفلام.

العصر الحديث للفيلم: ١٩٨٠ ـ ١٩٩٥

بدأ هذا العصر عام ١٩٧٧، عندما أنتج فيلم «حروب النجوم» Star Wars، الذي يُعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة. لكن فيليب كونجليتون يبدأ هذا العصر عام ١٩٨٠، لأنه يعتبر أن فيلم «الإمبراطورية تقاوم» نقطة البداية. ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي، التليفزيون السلكي، واعتمدت هذه المرحلة اعتماداً كبيراً على الميزانية الضخمة بدلاً من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة.

ثم.. عصر التكنولوجيا الحديثة

شهد العقدان الأخيران تصاعداً في العلاقة بين صناعة السينما، وبين أحدث وسائط المعلومات والاتصال، وهي شبكة الإنترنت. بدأت العلاقة بين السينما والإنترنت، بشكل

تقليدي حيث استغلت السينما الشبكة الوليدة كوسيلة للنشر العلمي والتقني عام ١٩٨٢، وتصاعدت العلاقة حتى أصبحت الشكبة وسيلة لنشر، أو لعرض الأفلام السينمائية، إضافة إلى تسويقها أو الدعاية لها. ففي عام ١٩٨٢ نشر الناقد الأمريكي إليوت ستاس المقال النقدي الأول على الإنترنت حول فيلم «غاندي» Gandhi عبر شبكة Compuserve. وفي عام ١٩٩٠ أطلق كول نيدهام قاعدة بيانات السينما على الإنترنت Internet Movie Database التي أصبحت مصدراً مهماً حول السينما، ولم تكن النسخة الأولى موقعاً حقيقياً بل مجرد برنامج يتيح لمستخدمي الإنترنت البحث عن المقالات المنشورة على منتدى rec. arte. com.

وحدث في عام ١٩٩٢، انطلاق أول حملة تستعمل الإنترنت للدعاية لفيلم سينمائي هو: Les experts، وكذلك إطلاق أول موقع خاص بالأفلام السينمائية من خلال فيلمي: talrek وStar gate.

وفي عام ١٩٩٥، بدأ العرض التجاري للفيلم الأمريكي The Net، وهو أول فيلم من هوليوود يتخذ الشبكة موضوعاً رئيسياً لأحداثه. وفي عام ١٩٩٦، أطلق موقع «سيني ـ فيل»، وهو أول موقع يوضح مواقيت عمل صالات العرض السينمائي في كل من فرنسا، وسويسرا، وبلجيكا. وفي العام نفسه أطلق موقع Aint cool news الخاص بالأخبار، والشائعات، والمقالات النقدية للأفلام قبل خروجها للقاعات.

في فبراير/شباط ١٩٩٧ وبمناسبة بداية تسويق برنامج المعلومات ريال - فيديو، أعلن عن موقع تصاحبه ثلاثة أشرطة قصيرة من توقيع سيابك لي. وبعده في عام ١٩٩٨ بثت الوصلات الإعلانية لفيلم حروب النجوم. كما عُرض عام ١٩٩٧، فيلم تيتانيك Titanic في صالات العرض السينمائي بعد أن تكلّف إنتاجه أكبر ميزانية في تاريخ السينما في العالم، تراوحت من ٢٥٠ إلى ٣٠٠ مليون دولار إنتاجاً وتوزيعاً.

وفي شتاء ١٩٩٨، أنتج فيلم «الديك بريد» Youve got Mail، بطولة ميغ رايان Meg Ryan وتوم هانكس Tom Hanks في شهر ديسمبر/كانون الأول، حيث يقع البطلان في الحب بفضل البريد الإلكتروني لشركة أمريكا أون لاين AOL.

وقد أضاف الكمبيوتر إمكانات مذهلة في عملية الإنتاج السينمائي أتاحت لصانعي الأفلام إضافة كائنات غير موجودة في الطبيعة، لتلعب أدواراً مهمة في الأحداث وتشارك الممثلين الحقيقيين، وتمثل معهم، وقد تحدث بينهم مطاردات واشتباكات، كما جعل الممثلين الحقيقيين يأتون بأعمال خارقة ومثيرة لم تحدث، ولا يمكن أن تحدث. ومن خلال أحد تطبيقات الكمبيوتر أيضاً، أتيحت الفرصة للمستخدم، أن يشاهد ما يود مشاهدته من أفلام، من خلال قائمة موجودة لديه، فما عليه إلا أن يطلب ذلك من جهاز الكمبيوتر، فيبادر بتلبية رغبته، ويظهر الفيلم المطلوب على شاشة الجهاز.

ولعل السينما الإلكترونية، مجرد خطوة على طريق التزاوج بين تقنيات السينما والتقنيات الإلكترونية، ولكن ساهمت هذه الثورة التقنية الإلكترونية في مجال صناعة السينما، في مواجهة مشكلة ارتفاع تكاليف الإنتاج، حيث وصلت الميزانية المتوسطة لإنتاج فيلم في الولايات المتحدة، إلى حوالي ٦٠ مليون دولار، وفقاً لتقديرات أواخر التسعينيات؛ وذلك من خلال ظهور موجة من المخرجين الجدد، يعتمدون بشكل أساسي في إنجاز الأفلام، على تقنية كاميرات الفيديو الرقمية، التي توفر الكثير من نفقات الإنتاج.

ولم يتوقف تأثير هذا الاتجاه الجديد على المخرجين الشباب؛ بل بدأ بعض المخضرمين في هوليود، في إدراك ملامح المستقبل القادم.وهناك عامل آخر يفرض نفسه؛ هو سهولة التوزيع حيث تتيح هذه التكنولوجيا، عرض الأفلام على شبكة الإنترنت دون القتال من أجل عرض الأفلام الصغيرة في عدة دور سينمائية محدودة.

السينما المصرية:

كانت مصر من أوائل بلاد العالم التي عرفت الفن السينمائي عام ١٨٩٦، بالإسكندرية، وفي هذا العام قدم أول عرض سينمائي في حديقة الأزبكية بالقاهرة.

وقد أرسلت دار لوميير الفرنسية عام ١٨٩٧ مبعوثاً لها إلى مصر ليقوم بتصوير أول شرائط سينمائية عن بعض المناظر في الإسكندرية، والقاهرة، والمناطق الأثرية على نهر النيل، وبلغ

عدد هذه الشرائط ٣٥ شريطاً عرضت في جميع دول العالم.

وأقيم أول عرض سينمائي في مصر في ديسمبر/كانون الأول ١٨٩٧، بمدينة الإسكندرية بواسطة أحد أجهزة لوميير، على أنه ما لبث أن توقف العرض حتى عام ١٩٠٠، عندما أقيمت أول صالة للعرض يملكها م.س كونجولينوس في الإسكندرية.

أما في القاهرة فلم يبدأ عرض الأفلام السينمائية إلا في أبريل/نيسان ١٩٠٠ في صالة قهوة سانتي بجوار الباب الشرقي لحديقة الأزبكية، بواسطة فرانشسكو بونفيلي وزوجته. وكانت أسعار الدخول تتراوح بين قرش واحد وثلاثة قروش، وأحدث ذلك العرض دهشة عظيمة ولقي نجاحاً كبيراً، مما نبّه إلى ما يمكن أن يدره الاستغلال السينمائي من أرباح، وهكذا بدأ تأسيس دور خاصة للعرض السينمائي. وتحقق في عام ١٩٠٥ بناء ثلاث دور للعرض في القاهرة. ويتألف جمهور السينما في ذلك الوقت من عامة الشعب، فضلاً عن التلاميذ، والطلاب الذين أقبلوا عليها لكونها تسلية رخيصة الثمن، علاوة على حداثة اختراعها، بخلاف المثقفين والأوساط المحافظة فلم يبدوا عليها إقبالاً يذكر.

بدأ أول تصوير سينمائي مصري قامت به محلات عزرا ودوريس بالإسكندرية عام ١٩٠٧، وجرى التحميض والطبع في معاملها، وقامت بعرض باكورة إنتاجها بالإسكندرية، وتكونت عام ١٩١٧ بالإسكندرية أيضاً شركة سيتشيا السينمائية الإيطالية، بهدف إنتاج أفلام روائية نظراً لاعتدال

الطقس وسطوع الشمس معظم أوقات السنة، إذ لم تكن الإضاءة الصناعية قد تقدمت في ذلك الوقت، وقام بتمويل رأس المال بنك روما بمبلغ ٢٠ ألف جنيه، وكان أول إنتاجها الفيلم الروائي القصير «نحو الهاوية».

في عام ١٩١٧ تكوّنت الشركة السينمائية المصرية بالإسكندرية، من مصور يدعى أمبرتو دوريس بالاشتراك مع بعض الإيطاليين، وبنك روما، وأنتجت فيلمين قصيرين هما الزهور المميتة وشرف البدوي. وعرض الفيلمان لأول مرة في عام ١٩١٨ بسينما سانت كلير في الإسكندرية. وأفلست الشركة بعد عرض الفيلمين بستة أشهر بسبب الخسارة الكبيرة التي تكبدتها بسببهما. وفي السنة نفسها أخرج لارتشي، فيلماً قصيراً باسم مدام لوريتا قامت بتمثيله فرقة فوزي الجزايرلي. وفي عام ١٩٢٢ أقدمت فرقة فوزي منيب على تمثيل فيلم «الخاتم المسحور»، وقدمت في العام التالي فرقة علي الكسّار فيلم «العمة الأمريكانية».

وفكّر بعض رجال الأعمال المصريين في ١٩٢٠، وكان في مقدمتهم طلعت حرب، في وضع حجر الأساس لبناء مصر الصناعية، فأسسوا بنك مصر برأسمال قدره ٨٠ ألف جنيه. ومما لا شك فيه أن بنك مصر قام بدور فعّال في نشر سياسة التصنيع، وفي حثّ الأمة على الإقبال على الصناعة.

وتّم إنتاج أول فيلم روائي طويل في ١٩٢٣، وهو فيلم «في بلاد توت عنخ آمون»، وكان تنفيذه وتصويره في مصر، وعرض بالخارج، ويحكي قصة اكتشاف مقبرة توت عنخ

آمون، وبلغت تكاليف الفيلم ١٩٠٠ جنيه، وتوالى بعد ذلك عرض الأفلام الروائية الطويلة المنتجة في مصر، فقد عرض فيلم «ليلى» من إنتاج عزيزة أمير في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٢٧، وبلغت التكلفة الإجمالية حوالي ثلاثة آلاف جنيه، وتم عرض الفيلم بدار «سينما متروبول» بالقاهرة.

ثم تأسست شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ برأسمال ١٥ ألف جنيه، بعد أن كان قسماً للسينما تابعاً لشركة مصر للإعلانات كأحد شركات بنك مصر، الذي أسسه طلعت حرب ليكون ركناً من أركان النهضة الاقتصادية المصرية، وقد طالب في ذاك الوقت محمد كريم بتمصير صناعة السينما، وبضرورة إنشاء شركة قومية للسينما برأسمالٍ مصري.

وكانت نقطة التحول في هذه الصناعة، تشييد استوديو مصر عام ١٩٣٤، حيث توالى إنتاج الأفلام المصرية، وكثر عدد المشتغلين في هذا الحقل الجديد. ويعتبر استوديو مصر المدرسة الأولى التي تخرَّج منها كافة العاملين في الحقل السينمائي. كما أرسى قواعد العمل السينمائي، ومثّل مرحلة تطور هامة في تاريخ صناعة السينما وسحبها من أيدي الأجانب وتركيزها في يد المصريين، كما أرسلت بعثات السينمائيين المصريين للتدريب في الخارج ليكونوا نواة لهذه الصناعة.

وأنشأ يوسف وهبي أول استوديو أقامه فنان مصري، وفقاً لأحدث المواصفات الفنية، وهو استوديو رمسيس، وقد كان نجاح استوديو مصر حافزاً لإنشاء استوديوهات جلال ولاما بحدائق القبة، وناصيبيان بالفجالة، والأهرام بالجيزة،

وتوجو مزراحي بالقاهرة والإسكندرية، واستوديو شبرا، كذلك أنشئ معمل بالظاهر للطبع والتحميض.

يكاد يجمع المشتغلون بالسينما في مصر على أن فيلم «ليلى» الذي أنتجته عزيزة أمير وعرض في ١٦ نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٢٧ في دار سينما متروبول بالقاهرة، أول الأفلام المصرية الطويلة إنتاجاً. ذلك أنه على الرغم من أن فيلم «قبلة في الصحراء»، قد سبق فيلم ليلى في العرض، حيث عرض في أواخر فبراير/شباط ١٩٢٧. إلا أنه قد تولى إنتاجه اثنان من الوافدين هما إبراهيم لاما وشقيقه بدر لاما، اللذان وفدا على مصر من شيلي في أمريكا الجنوبية، ومعهما بعض الأموال، وأجهزة التصوير السينمائي، واستقرا في الإسكندرية حيث كوّنا شركة كوندور فيلم، وعلى أي حال فقد تعاقبت بعد ذلك المحاولات لإنتاج الأفلام الطويلة، وكثر المشتغلون بهذه الصناعة الوليدة من منتجين، وفنيين، وفنانين سواء من المصريين أو من الأجانب. ومع ذلك فلم يلبث إدخال الصوت في الأفلام في أواخر الثلاثينيات أن تمخض عن إصابة الصناعة المصرية الناشئة بخسارة فادحة، وإن لم يثبط ذلك من عزيمة السينمائيين المصريين الذين عمدوا إلى تحويل جهودهم نحو إنتاج الأفلام الناطقة، ولكن عدم وجود أجهزة لتسجيل الصوت في مصر، وصعوبة استيرادها أدى إلى تسجيل الصوت في باريس، الأمر الذي كان يكبد المنتجين نفقات باهظة، وخاصة بسبب اضطرارهم إلى نقل معظم الفنانين والفنيين إلى هناك.



من السينما المصرية

وتهيأت للمصريين منذ البداية، في منافسة الأفلام الأجنبية في الأسواق العربية، ميزة تولّدت عن إدخال الصوت في صناعة الأفلام، ألا وهي نطق الأفلام المصرية باللغة العربية التي يتكلم بها سكان الشرق العربي قاطبة. وكان فيلم «أنشودة الفؤاد» الذي أنتجته شركة «النحاس فيلم» بالاشتراك مع «إخوان بهنا» أول الأفلام الناطقة. وسجل الصوت في استوديوهات جومونت بفرنسا، وعرض الفيلم في عام ١٩٣١. وتلاه فيلم «أولاد الذوات» الذي أخرجه محمد كريم لحساب يوسف وهبي، وسجل الصوت في استوديوهات توبيس كلانج في باريس. ولقي الفيلم الأخير نجاحاً كبيراً عند عرضه في سينما رويال في القاهرة. وأمعن المنتجون المصريون في تزويد أفلامهم بالأغاني، وهكذا أنتجت شركة بيضافون عام ١٩٣٣، أول فيلم ظهر فيه الفنان محمد عبدالوهاب وهو «الوردة البيضاء»، فنجح نجاحاً كبيراً، وفي عام ١٩٣٥ ظهرت أم كلثوم في باكورة أفلامها «وداد» الذي أنتجته شركة مصر للتمثيل والسينما.

وأنتج أول فيلم مصري ـ أجنبي مشترك عام ١٩٣٣ مع شركة جومونت الفرنسية هو فيلم «ياقوت أفندي». وفي عام ١٩٤٧ ظهر الإنتاج المشترك بين مصر والعراق بفيلم «القاهرة ـ بغداد»، وبالاشتراك مع إيطاليا عام ١٩٥٠ بفيلم «الصقر».

وتعتبر مرحلة الأربعينيات مرحلة انتعاش صناعة الفيلم المصري، حيث ارتفع معدل الإنتاج السينمائي من تسعة أفلام

في الموسم ١٩٣٩/٣٨ حتى وصل إلى ١٦ فيلماً في الموسم ١٩٤٥/٤٤، ويرجع ذلك نتيجة لدخول رؤوس أموال أغنياء الحرب العالمية الثانية، والحرب الكورية، إلى ميدان صناعة السينما مع زيادة القوة الشرائية في نفس الوقت لدى المواطنين والمترددين على دور العرض السينمائي. وارتفع متوسط إنتاج الأفلام في الفترة من عام ١٩٤٥ إلى عام١٩٥١ من ٢٠ ـ ٥٠ فيلماً سنوياً، وبلغ عدد الأفلام المنتجة ٢٤١ فيلماً، أي نحو ثلاثة أضعاف الأفلام المصرية المنتجة منذ عام ١٩٢٧. ووصل عدد دور العرض السينمائي إلى ٢٤٤ داراً للعرض عام ١٩٤٩، كما وصل عدد الاستوديوهات إلى ٥ استوديوهات بها ١١ ساحة للتصوير.

ولعب الفيلم المصري دوراً مهماً في ربط المجتمع العربي والتعريف بمصر، وعمل أكثر من أي أسلوب آخر على نشر اللهجة المصرية، وبهذا حظي الفيلم المصري العربي وقتئذ على مكانة عالية. وتأثرت هذه المنزلة بما كان يطرأ على العلاقات العربية من موجات تُدعِّم هذه العلاقات أحياناً، وتوهن عراها في أحيان أخرى، مما أدى إلى حدوث مد وجزر في توزيع الفيلم المصري في البلاد العربية، وبدأت مقاطعة الفيلم المصري في فترات متقطعة في الخمسينيات.

تعتبر فترة الستينيات مرحلة القطاع العام في السينما المصرية، وشهدت تلك المرحلة إنشاء المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٢، وفيها اضطربت صناعة السينما في مصر نتيجة عدم وضوح موقف الدولة من السينما، حيث لم تؤمم

الاستوديوهات، والمعامل، ودور العرض السينمائي، لكنها في الوقت نفسه لم تعد في أيدي أصحابها. وتعددت في تلك المرحلة أشكال الملكية المؤسسة لهذه المنشآت، كما تعددت أشكال الهياكل الإدارية، وأشكال الإنتاج والتمويل، ولم تستقر لمدة عامين متتالين، وكنتيجة لذلك انخفض متوسط عدد الأفلام من ٦٠ إلى ٤٠ فيلماً في السنة، ويبلغ مجموع أفلام المرحلة حتى عام ١٩٧١ حوالي ٤١٦ فيلماً، منها ٥٠٪ من إنتاج القطاع العام، وحوالي ٤٠٪ من إنتاج القطاع الخاص، وكان تمويله من القطاع العام. وحوالي ١٠٪ من إنتاج القطاع الخاص مُموّل من شركات التوزيع العربية. وانخفض كذلك عدد الأفلام الأجنبية المستوردة في متوسط ٥٠٠ فيلم في السنة إلى ٢٥٠ فيلماً في السنة.

بدأ بث التليفزيون المصري، لأول مرة، في الستينيات، ولمدة ثلاث ساعات يومياً في المتوسط في ٢١ يوليو/تموز ١٩٦٠، ووصل متوسط ساعات الإرسال للقنوات التليفزيونية الثلاث إلى ٢٠ ساعة يومياً عام ١٩٦٣، وبدخول الخدمة التليفزيونية في مصر أصبحت لصناعة السينما المصرية منافساً جديداً إضافة إلى منافسة الفيلم الأجنبي.

وتوقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي عام ١٩٧١ نتيجة خسائر مالية قدِّرت بحوالي ٨ ملايين جنيه نتيجة لمشاكل إدارية. وبعد ذلك انتهى دور القطاع العام في مجال الإنتاج السينمائي، حيث صدر القرار في عام ١٩٧١ بتحويل المؤسسة العامة للسينما إلى هيئة عامة بعد ضمّ المسرح والموسيقى

إليها، لتصبح الهيئة العامة للسينما، والمسرح، والموسيقى، ورغم توقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي إلا أن متوسط إنتاج الأفلام السنوي ظل كما هو حتى عام ١٩٧٤، ثم ارتفع إلى ٥٠ فيلماً عامي ١٩٧٥، ١٩٧٦، كذلك ارتفع عدد دور العرض السينمائي إلى ٢٩٦ دار عرض عام ١٩٧٢، وارتفع عدد الأفلام الأجنبية المستوردة إلى ٢٠٠ فيلم سنوياً.

وأنتجت الغالبية من الأفلام المصرية الطويلة في ظل القطاع الخاص منذ عام ١٩٧١، على حين أنتج القليل من هذه الأفلام بضمان القطاع العام للقرض المصرفي، وهو النظام الذي اتبعه القطاع العام منذ توقفه عن الإنتاج. وبعد أن كانت غالبية الأفلام من إنتاجه، أو تمويله طوال فترة الستينيات. هذا وقد انتعش إنتاج الأفلام المصرية طوال فترة السبعينيات لعدة أسباب، أهمها، تحسن مستوى المعيشة في القاهرة، التي تعتبر المحك الرئيسي لنجاح الأفلام أو فشلها، وإقبال الجمهور على الأفلام المصرية، وتحرير السوق من بيروقراطية القطاع العام، وارتفاع أسعار الأفلام في دول منطقة الخليج.

وشهدت الثمانينيات انتعاشاً في السينما المصرية، واستمر حتى منتصف التسعينيات، وبعد ذلك حدث انخفاض في أعداد الأفلام المنتجة، نتيجة لارتفاع أجور الفنانين ومنافسة التليفزيون، ثم الفيديو، وأخيراً القنوات الفضائية، الأمر الذي انعكس على الإنتاج السينمائي.

وخلال التسعينيات حدثت تطورات مهمة في صناعة

السينما في مصر، على مستوى اقتصاديات إنتاج وتوزيع الفيلم السينمائي، على الرغم من ظاهرة الانخفاض الحاد في عدد الأفلام المنتجة.

وخلال هذه الفترة لوحظ ارتفاع عدد دور عرض الدرجة الأولى، من ٢٠ إلى ١٠٠ دار، وارتفاعت متوسط نفقات إنتاج الفيلم من ربع مليون جنيه، لتصل إلى مليون جنيه، كما ارتفعت متوسطات إيرادات الفيلم، حيث بلغ أعلى متوسط إيراد للفيلم خلال الثمانينيات مليون جنيه، ارتفعت إلى ٢٠ مليون في التسعينيات. وخلال التسعينيات فاز المخرج يوسف شاهين عام ١٩٩٧، بجائزة اليوبيل الذهبي لمجمل أعماله في مهرجان كان Cannes السينمائي.

وفي عام ١٩٩٩ نالت الأفلام المصرية ٤٢ جائزة عالمية في مهرجانات سينمائية دولية، وهي منذ بداية الألفية تنتج نوعية جديدة من الأفلام الجماهيرية، وتقودها الجهود الشابة لتلامس بها نبض الشباب بصفته الشريحة الأكثر تفاعلاً مع السينما.

سينما بوليوود

يرجع تاريخ السينما الهندية إلى عام ١٨٩٦ عندما عرض الأخوة لوميير، (مخترعو السينما) ٦ أفلام قصيرة صامتة في بومباي. وبحلول عام ١٨٩٩ أخرج هاريشاندرا بهاتفاديكار أول فيلم هندي قصير.

أما أول فيلم طويل صامت وهو فيلم «راجا هاريشاندرا» فقد أنتج في عام ١٩١٣ ووضع أساس صناعة

سينما هندية. وبحلول ١٩٢٠ أصبحت هناك صناعة سينما تقليدية في الهند كانت تنتج ٢٧ فيلماً سنوياً، ثم وصلت إلى ٢٠٧ أفلام عام ١٩٣١. وجاءت نقطة التحول الكبرى في عام ١٩٥٣ مع وصول المخرج البنغالي ساياجيت راي وفيلمه الكلاسيكي «باثر بانشالي»، أما الاعتراف الدولي بصناعة السينما الهندية فقد جاء بمنح جائزة مهرجان «كان» لأفضل فيلم وثائقي إنساني لفيلم هندي، ثم أعقبه العديد من الجوائز الأجنبية والمحلية. والعامل الآخر الذي شجع تقدم صناعة السينما كان تأسيس جوائز السينما الوطنية ومؤسسات تمويل الافلام وأرشيف السينما الوطنية ومعهد السينما والتلفزيون. وعقد أول مهرجان سينمائي دولي عام ١٩٥٢ في كل من بومباي وشيناي وكلكتا، مما كان له تأثير كبير علي صناعة السينما الهندية داخلياً وخارجياً. ومنذ عام ٢٠٠١، عندما منحت الحكومة الهندية وضعاً صناعياً لبوليوود، وسمح ذلك للمؤسسات المالية بتمويل الافلام بحد أقصى يصل إلى مليون دولار أو ما يقرب من ٤٠ في المائة من تكلفة الانتاج الكلية. وأشارت دراسة هندية إلى أن عدد الافلام التي جرى تمويلها عبر مصادر منظمة في العام الماضي زاد ٢٠٠ في المائة، بالمقارنة بعام ٢٠٠٢، مما جعل من السهل على المنتجين الحصول على تمويل مؤسساتي. ويلاحظ أن تمويل الافلام الهندية يأتي عادة من موزعين أفراد، ومن مجموعة محدودة من الاستوديوهات الكبيرة. كما تشارك بعض المصارف في تمويل الأفلام الهندية.



بوليود ـ ١

وكان ظهور السينما الهندية في نهاية القرن التاسع عشر، كما ذكر أعلاه، مع نفس بداياتها في الغرب، وصُور الفيلم الروائيّ الأول في عام ١٩١٣، وكان ملحمةً ميثولوجيةً اعتمدت على جزءٍ من أحداث (الماهاباهارتا)، وتطورت السينما تدريجياً حتى عام ١٩٥٠، حيث بدأت تظهر في مدينة السينما في استوديوهات (بومباي) نوعيةً جديدةً من الأفلام بين التيمة التقليدية، الرقص، والموسيقى، نوع الستينيّات الذي ظهر ما بين ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ أثر بشكلٍ ملموسٍ في السينمائيّين الهنود لتلك الفترة: من أفلامٍ هادئة، ومستوحاة مع ألحانٍ رقيقة، إلى أفلام الحركة على خلفيّة موسيقى راقصة ـ قريبة من الديسكو الغربية ـ.. وأضيفت الطبول التقليدية (الطبلة، السيتار، والطنبورة..،) إلى الفرق الأوركسترالية السيمفونية مع آلات الكمان المُرتخية الفاترة، القيثارات الكهربائية، والبانغو (آلةٌ موسيقيةٌ وترية تشبه القيثارة)، أو الأوكورديون.

وهكذا وُلدت الأفلام المُسماة (ماسالا) ـ وأخذت اسمها من مزيج البهارات المُستخدمة في المأكولات الهندية ـ خلال خمسين عاماً، تغيّرت أذواق الجمهور الهنديّ، وتطورت بشكلٍ ملحوظ، ولكن بشكل أقلّ فيما يتعلق بالعقدة التي احتفظت بنفس الأسلوب بالمقارنة مع الممثلين.

أظهرت (أفلام الماهاباهارتا) في بداياتها شخصياتٍ تستجيب أشكالها الجسديّة لبعض المواصفات المعهودة، كانت عناصر الجمال في تلك الفترة محدّدة بوضوح: على الرجال بأن يكونوا رجالاً حقيقيّين، مع نقوشٍ على أجسادهم، وشعر يغطي صدورهم، البطل الثلاثينيّ الكامل الأوصاف، قبضاتٌ قوية، وشاربٌ مُعتنى به جيداً.

مع مرور الوقت، خفّ هذا البطل، وخفّت حدّة سمرته، وأزالَ شعر صدره، وهكذا، يزدهر اليوم على الشاشة الهندية نجومٌ أكثر قبولاً على المستوى العالمي، يعجبون الشابات الهنديات، كما النرويجيات، والإيطاليات على حدٍّ سواء، نُحفاء، ممتلئي العضلات، وخفيفي الحركة ـ لمُتطلبات مشاهد الرقص ـ (شاروخ خان، هريتيك روشان، أو أمير خان).

وبالنسبة للممثلات، لم تتغير مواصفاتهنّ كثيراً على مرّ السنوات، هنّ بريئاتٍ، بديناتٍ قليلاً، جميلات جداً، وبشكلٍ عام، تتأرجح نظراتهنّ بين الصفاء، والتصنّع من جهة، وبين اللعب، والغنج من جهة أخرى، ومن بين الأكثر شهرةً منهنّ: سبنا، كاجول، أشواريّا رايّ ملكة جمال الهند لعام ١٩٩٤ وشيلبا شيتي نجمة برنامج «بيغ براذر» وكاريسما كابور ابنة أسطورة السينما الهندية الرومانسية في الستينات والسبعينات شامي كابور.

كما تمتلك شخصيات الأفلام الهندية أصواتاً خارج المألوف عندما ينطلقون بالغناء فجأةً، وفي الحقيقة، هي ليست الأصوات الحقيقية للممثلين، ولكن، لا يهم لمن تكون، ما هو مهمٌّ بالنسبة للجمهور، الجاذبية، والاختيار المناسب للمخرج الذي انتخب هذا الصوت لهذا الوجه، ومع أذانٍ غير مدرّبة، يمتلكنا الإحساس بأنهم نفس البدلاء، وليس ذلك بعيداً عن الواقع، (أشا بوسل) ـ على سبيل المثال ـ مع صوتها الحادّ، والأخنّ، لعبت البديل لأكثر من ألف دور، ونفس الحال بالنسبة للجذاب (أوديت نارايان)، والذي كان يغني دائماً بدل (أمير خان).



بوليود ـ ٢

الخلطة الهندية المعتادة

ما يمنح الشعبية، والنجاح للفيلم الهنديّ، تكوينه، والمقادير المضبوطة لكلّ واحدةٍ من مكوناته التي لا تصنع كلّ شيء لوحدها، ولو نقصت بعض المقادير التي لا غنى عنها، يمكن أن تؤدي إلى فشل الفيلم جماهيرياً، هذه المقادير تتلخص فيما يلي:

أولاً، وقبل كلّ شيء، يجب الاعتماد على قصة حبّ (معقدة بمشاكل اجتماعية، مثل الفوارق الطبقية، أو الدينية) مُزينة بالقليل من الشهوانية المُبطّنة بين فتاةٍ جميلة، وبطلٌ جذاب لا يفهمه أحدٌ، إن كان ذلك ممكناً.

وأكثر من هذا، يلزم بعض التشويش السياسيّ، أو البوليسي مطعماً بالتشويق، ومعارك ضارية، ومشاهد غنائية، حتى ولو لم تكن لها أيّ أهمية درامية، يجب أن تكون حاضرة (ست أغنياتٍ على الأقلّ للفيلم الواحد).

وهكذا، يرى المشاهد الأشرار يفتلون أحواضهم، ويحركون رؤوسهم برفق، أو رجال الشرطة يكشفون عن قدرة عظيمة على الرقص في المخافر.

ولنقل، لا مانع بإضافة القليل من المشاهد المريحة، حيث تُوضع أعصاب المتفرجين في حالة اختبارٍ قاسية، ومن ثم لا داعي للتذكير بالضرورة المطلقة بأن ينتهي الفيلم نهايةً سعيدة، فالمتفرج لا يأتي إلى السينما ليقضي فيها ثلاث ساعاتٍ كي يخرج منها باكياً.

تمتلك السينما في الهند قبل كلّ شيء وظيفةً مُسلية بالمعنى (الباسكالي) للكلمة، يجب قضاء الوقت، وتغيّر الحالة النفسية خلال بعض الساعات، ونسيان حقائق الحياة اليومية، التي تبدو مؤلمة دائماً في الهند. ولذلك تمتلك الأفلام الهندية هدفاً أولياً، بأن تجعل المتفرجين سعداء، راضين على الأقلّ، وعليها أن تشبع الجمهور في مستوياتٍ عديدة.

هكذا ترسخت معالم السينما البوليوودية، وتوجت صناعتها بأن أصبحت توجد ما يفوق ١٥٠٠٠ صالة مظلمة في عموم الهند، يرتادها الجمهور بحرص. فنحو ١٥٠ مليون هنديّ يذهبون كلّ أسبوع، وتُباع أكثر من مليارين ونصف من البطاقات كلّ عام.

تُمثل الأفلام الهندية ٣٠٪ من الإنتاج الوطني، و٨٥ ٪ من الصادرات: سكان آسيا الجنوبية، والجنوب الغربي، والشرق الأوسط، وجزءٌ من إفريقيا يعشقون بدورهم هذا النوع من السينما. وتمتلك تجارة المنتجات المُصاحبة، أو المُشاركة نصيبها في النجاح المادي لصناعةٍ كهذه: الفيديو، الـDVD، والشرائط الصوتية هي المصادر الرئيسية، وقد تعود الهنود على شراء أشرطة الموسيقى الأصلية بدون أن يشاهدوا الأفلام نفسها. حيث موسيقى الأفلام الهندية جزءٌ من الموسيقى الشعبية للبلاد، وتعتمد بعض الألحان الجيدة على نفسها وحدها بدون الفيلم، ويحقق عدد من المؤلفين المشهورين مثل (سمير)، و(جاتين لاليت) أرباحاً طائلة.

في عام ٢٠٠٢ عُرض (لاغان) في صالات الفنّ،

والتجربة في فرنسا، وبلدانٍ أوروبية أخرى، وقد حصل سابقاً على جائزة الجمهور من (مهرجان لوكارنو)، ورُشح لأوسكار أحسن فيلمٍ أجنبيّ.

الهند تنتج ألف فيلم سنوياً وتبلغ إيراداتها ١٠ مليارات دولار و٥٠٠ ألف عرض يومياً، حيث تحولت صناعة السينما فى الهند إلى جزء من الاقتصاد الوطني والهوية الهندية، وباتت أحد أبرز الوسائل التي تعرف العالم بالهند وتطوراتها وما يدور فيها؟ ولماذا من ناحية أخرى ظلت السينما الهندية محلية بالأساس، وغير قادرة على التوزيع بكثافة فى السوق العالمي، أو الحصول على جوائز عالمية بارزة بالرغم من أنها بدأت منذ بدأت السينما نفسها نهاية القرن التاسع عشر. رغم تحقيقها دخل سنوي ١٠ مليارات دولار حالياً، ٥٠ مليار دولار بحلول عام ٢٠١٥، وهي تحقق نمواً سنوياً بنسبة ١٧ في المائة، وفقاً لتقرير مؤسسة «برايس وتركوبر»، وفي الوقت الحالي يشاهد ٥.٣ مليار شخص الفيلم الهندي، واذا كان المعدل المتوسط لمقاعد قاعة العرض يبلغ ٥٠٠ مقعد، فإن هذه يعني أن هناك ٢٥٠ ألف مقعد متيسر يومياً. وحتى إذا كان الحضور بنسبة ٤٠ في المائة، فإن ١٠٠ ألف شخص ما يزالون يذهبون إلى السينما يومياً. وهذا يعني أن شباك التذاكر الهندي يحصل على ٣٠ مليار روبية حتى في حالة الحضور بمستوى ٤٠ في المائة.

وتعتبر تذاكر السينما في الهند من بين أرخص التذاكر في العالم. وللهند ٧٣ في المائة من سوق الافلام التي تنتجها،

فيما الأفلام تستهلك منطقة آسيا والمحيط الهادي النسبة الباقية، وتقدر الايرادات في الوقت الحالي بقيمة ١.٣ مليار دولار.

ومن أجل الاستفادة من مزايا «بوليوود» ومن بينها الاسعار والمناطق الجميلة التي يمكن التصوير فيها والاستوديوهات الحديثة جداً، توجه عدد من استوديوهات هوليوود إلى بوليوود. واشتركت في ٢٠٠٦ شركة «سوني بيكتشيرز» للأفلام السينمائية في فيلم بوليوودي واسمه «ساواريا» بميزانية هائلة تزيد على ٥٠٠ مليون روبية. وأقامت شركات سينمائية أميركية كبرى مثل «وارنر براذر» و«فوكس القرن العشرين» و«أفلام باراماونت» مكاتب لها في الهند.

وفي أميركا يمكن أن تتراوح ميزانية إنتاج فيلم في هوليوود ما بين ٣٠ مليوناً إلى ١٢٠ مليون دولار، فضلاً عن مبلغ إضافي يبلغ نحو ٦٠ مليون دولار لأغراض التسويق والترويج. أما تكلفة إنتاج فيلم في بوليوود فأقل من ذلك بكثير، حيث يتراوح المعدل المتوسط بين ٢,٥ مليون إلى ١٥ مليون دولار. وتتمتع الهند بسوق محلية كبيرة لأفلامها بسبب عدد سكانها البالغ ١,٢٥ مليار نسمة، وهو ما يعادل أربعة أمثال عدد سكان الولايات المتحدة.

والأفلام الهندية لها شعبية في دول أوروبا الشرقية وروسيا منذ حقبة الخمسينات، كما لها شعبية واسعة وسط مجموعة الهوسا في نيجيريا. ويمكن القول إن للسينما الهندية جمهوراً واسعاً، سواء كان في مختلف أرجاء شبه الجزيرة

الهندية أو جزر الكاريبي وفيجي وشرق وجنوب إفريقيا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة وكندا والشرق الاوسط. وتشير نتائج مسح إلى أن كل واحد من ثلاثة أشخاص في منطقة جنوب شرقي آسيا من معجبي الأفلام الهندية.

كما أن ٤٥ في المائة من عائدات بوليوود تأتي من ١٥ مليون هندي يعيشون خارج الهند، وينفق المغتربون الآسيويون، سواء أكانوا هنوداً أم باكستانيين أو نيباليين أو بنغلاديشيين أو أفغاناً، مبالغَ تقدر بحوالي ٨٠٠ مليون دولار على الأفلام والموسيقى، وقد وصلت السينما الهندية الآن، مرحلة متقدمة بفضل التكنولوجيا الحديثة، وذلك من خلال استخدام التكنولوجيا الرقمية. وتمثل السينما الهندية أيضاً واحدة من أكثر القطاعات الصناعية التي توفر وظائف في سوق العمل. وأدرك مستثمرون دوليون أن تكاليف الانتاج السينمائي في الهند تساوي جزءاً ضئيلاً من تكاليف الانتاج في بلدانهم مع عدم وجود فارق في نوعية الانتاج. إذا كانت هوليوود تنفق ١٠٠ مليون دولار على الفيلم السينمائي الواحد، فإن إنتاج نفس الفيلم في الهند لا يكلف سوى جزء ضئيل فقط من هذا المبلغ، لذا فإن هوليوود تتطلع إلى إجراء قدر كبير من عمليات ما بعد الانتاج والتصوير في الهند، كذلك الموارد الهندسية المتوفرة في الهند بتكلفة منخفضة للتكنولوجيا، أدت إلى جعل سعر حلقة تلفزيونية مدتها ٢٢ دقيقة ١٥٠ ألف دولار، مقارنة بـ٣٥٠ ألف دولار في الولايات المتحدة. والأعمال السينمائية الهندية معروفة أيضاً

في دوائر الاوسكار، إذ كان فيلم The Water، ضمن خمسة أفلام أخرى اختيرت لجوائز الاوسكار. يضاف إلى ذلك الفيلم الهندي Lagaan الذي نافس على جائزة أكاديمية السينما البريطانية، كما أن فيلم Devads عام ٢٠٠٣ ساعد على جعل الأفلام الناطقة بالهندو تحتل موقعاً لها في الغرب. وأصبحت بوليوود مادة في دراسات السينما. إذ تدرس في جامعة ستانفورد العريقة مواد تتعلق ببوليوود وما بعدها، ودراسة تاريخ وثقافات جنوب آسيا من خلال الأفلام السينمائية، واستخدم الفيلم الهندي Rang De Basanti للمناقشة في مدرسة ثانوية بالقرب من مدينة ملبورن، فضلاً عن أن كلية ليكلاند الاميركية أرسلت طلابها في رحلة دراسية إلى الهند لمعرفة المزيد عن صناعة السينما الهندية. وتنتج الأفلام في الهند بـ٣٠ لغة أبرزها الهندو والبنغالية والآسامية ولغات أوريا وماراثي وكانادا والتاميل وتليوغو والماليزية. والافلام الناطقة بلغة الهندو، هي أكبر الافلام من حيث الايرادات في الهند. ومراكز صناعة السينما الهندية الرئيسية هي ممباي (بومباي) وتشيناي (مدراس) وكلكتا وبنغالور وحيدر اباد. وتعتبر مدينة راموجي للسينما في حيدر اباد من أكبر استوديوهات السينما في العالم، حيث يوجد فيها ٤٠ بلاتوه داخلياً و٢٠٠ بلاتوه خارجي، ويعمل بها ما يقرب من ٧ آلاف شخص.

فمصرف التنمية الصناعية الهندي، دخل مجال صناعة السينما بضخ ما يقرب من ٧٠ مليون روبية، وهو أكبر

مستثمر في هذا المجال. وقرر زيادة استثماراته لتصل إلى مليارى روبية.

وبالرغم من كونها صناعة هندية ضخمة فنصيبها من صناعة السينما العالمية لا يزيد على اثنين في المائة، وقد حددت وزارة الاذاعة والاستعلام الهندية هدفاً يصل إلى خمسة في المائة من السوق العالمي.

ولا تتضح العلمانية التي تعتبر جزءا لا يتجزأ من صناعة السينما الهندية، مثلما تتضح في بوليوود. فمجرد مراقبة قائمة طاقم العاملين في نهاية أي فيلم روائي هندي - سواء كان باللغة الهندية أو أي لغة أخرى - ستجد أنه يعكس التنوع الديني والعرقي الهندي. فلا أحد يهتم بطبقة أو دين نجوم الفيلم فثلاثة من كبار ممثلي السينما الهندي من المسلمين وزوجاتهم هنديات. وواحد من كبار الممثلين الهنود ريثيك روشان متزوج من مسلمة.

وقد حصلت الهند مؤخراً على مدينة ملاهي سينمائية على غرار استوديوهات السينما الأميركية. فشركة «بيرسبت هولدينغز» وهي شركة إعلام وترويج تشيد مدينة الملاهي بتكلفة مبدئية تصل إلى مائة مليون دولار، فيما يعتبر دليلاً على نمو الرغبة في الحصول على المنتجات التجارية المتعلقة بالسينما. ومن المتوقع افتتاح مدينة الملاهي في العام القادم وسيوجد بها متاحف ومقاهي وبهو مشاهير، وألعاب وزيارات للاستوديوهات. ومع اشتهار بوليوود في جميع أنحاء العالم وارتباطها بالأغاني العاطفية والرقصات حتى وهي

تروي أكثر الأحداث مأسوية، يجري الآن ترجمة الافلام الهندية إلى لغات أوروبية، بحيث أصبحت تجذب مشاهدين جدداً.

والصورة النمطية عن السينما الهندية، أي القصص السطحية البسيطة المغلفة برقصات وأغاني حب جميلة وأنغام حلوة، ليست بطريقها للانتهاء بعد، لكن هناك نوعاً آخر من السينما المستقلة الهادفة في الهند يبرز تدريجياً، وهذا النوع من الافلام الهندية الجديدة يفوز بجوائز فى مهرجانات الافلام الدولية بسبب مستواه الراقي، فيما الافلام الشعبية ما زالت حاضرة خصوصاً للطبقات الشعبية الفقيرة وغير المتعلمة. وخلصت ندوة في مهرجان كان السينمائي، إلى أن الفجوة الثقافية العميقة بين صناعة السينما الهندية العريقة، وباقي صناعات السينما في العالم، تعمل على إعاقة انتشار السينما المستقلة في الهند في أسواق أخرى من العالم.

إن أفلام أخرجها مخرجون هنود مثل فيلم «ووتر» للمخرجة ديبا ميثا و«ذا نايمسايك» للمخرجة ميرا ناير نجحت على المستوى الدولي،لأن طريقة إخراجها لم تنبع من الهند، ولكن من ثقافات أخرى. ولم ينجح أي فيلم هندي في تحقيق إيرادات تصل إلى مئة مليون دولار أو الفوز بجائزة سينمائية معروفة. وبالتالي إذا حققت السينما الهندية الكثير من الانجازات الاقتصادية، فإنها من ناحية ثانية أمام تحدي النوعية، وهو ما يستلزم منها الخروج من تقاليدها التاريخية أو الخروج من جلدها فى هذه الحالة، والاستغناء عن الرقص والاغاني لصالح قصة أو فكرة أو تقنية.

الباب الأول

مفاهيم
وقضايا سينمائية..

الفصل الأول

حكاية موسيقى السينما

بدأت السينما صامتة، واستمرت، منذ قدّم الأخوان لوميير (لويس وأوجست) عرضهما الأول بواسطة جهازهما المعروف بالسينماتوغراف في ليلة شتاء قارصة البرد في بدروم المقهى المتألق «غراند كافيه» بلندن مساء الثامن والعشرين من شهر ديسمبر/كانون الأول سنة ١٨٩٥م، حتى منتصف العشرينات ظلت السينماتوغراف لا تطلق الصوت البشري أو المؤثرات الصوتية التي تحاكي الطبيعة أو الموسيقى المصاحبة للصور المتحركة. ولم تكن الموسيقى التصويرية،منذ انطلاقة السينما الكبرى في عشرينات القرن الماضي، جزءاً من صناعتها أو مدخلاً تقنياً ضمن عناصرها الأساسية. لذلك استشعر السينمائيون آنذاك أن الأفلام الصامتة تبدو خاملة وغير مؤثرة على المشاهد بالمستوى المطلوب، ورأوا أن إضافة المؤثرات المسموعة والصوت البشري والموسيقى إلى الأفلام سيعطي العروض السينمائية مزيداً من الحيوية ومن ثم تحفيز الجماهير ودفعهم إلى الإقبال لمشاهدتها، وعلى إثر ذلك بدأت مراكز التطوير في «الأستوديوهات» البريطانية والألمانية والأمريكية بالاشتغال على إيجاد تقنية تمكنهم من جعل

الأفلام ناطقة، وكان الهم الشاغل لدى السينمائيين، بحسب ما ذكر شارلي شابلن في مذكراته، ينصب نحو جعل صوت الممثلين مسموعاً وتوجيه انتباه المتفرج إلى الصورة والكلام معاً، أي إدخال عنصر الحوار إلى العرض السينمائي.

وقد أجرى رجل الصناعة السينمائية الألماني أوسكار ميستر (١٨٦٦ ـ ١٩٤٣) أولى التجارب لإنتاج أفلام ناطقة في عام ١٩٠٨م وإن لم تنجح التجارب بالشكل المرضي فقد أحدثت تقنية إدخال الصوت البشري وإنطاق الأفلام، نوعاً من الجمود، وأصبح الاهتمام منصباً على ما يقال لا على ما يعرض، وتحولت بدورها الأفلام من صامتة إلى ساكنة، كالأفلام التي نعتبرها اليوم رتيبة على نحو فظيع قد يجلب النوم.

وهكذا أخذ الأمر من الوقت ما جعل صناع السينما يتوصلون إلى تقنية إدخال الموسيقى على شريط الفيلم مع الصوت البشري الحواري، وظهرت أفلام «شارلي شابلن» بشكل أكثر ذكاءً في تلك المرحلة، فكان في الفيلم موسيقى بسيطة تعتمد على آلة البيانو فقط، كما هو معروف، تتخللها بعض الجمل المنطوقة باقتضاب بالغ، وكانت فكرة «شابلن» التي بثها إلى صناع أفلامه في ١٩٣١م، أن تؤلف موسيقى حية تلائم السيناريو. وبدأ هو بوضع وتأليف موسيقى خاصة لفيلمه الشهير أضواء المدينة / City Lights» ثم اعتمد ذلك في ما تلى من أفلامه مثل: العصور الحديثة / Modern Times في ١٩٣٦ و«الديكتاتور العظيم / The great dictator» في ١٩٤٠م.

ما يجدر ذكره هنا، أنه قبل تلك المرحلة كانت الموسيقى تعزف داخل صالة السينما وعلى الهواء مباشرة، أي إن المؤلف الموسيقي ومن معه من مايسترو وعازفين يقفون بجانب الجمهور ويتابعون الأحداث المعروضة أمامهم وعند مشاهدة أحداث معينة يقومون بعزف مقطوعات يعدّها المؤلف سلفاً وينظمها كما يشاء ضمن المشاهد التي يرى أنها مناسبة لها. غير أن تلك المرحلة لم تستمر طويلاً ومع مرور السنوات ازدادت صناعة الأفلام تنظيماً وصار الأمر يعود للمخرج الذي يقود دفة العمل من أوله إلى آخره فأصبح هو من يوجّه الملحن نحو تأليف لحن بذاته لكي يعطي مشاعرَ معينة، ومن ثم يوافق على عزفها أو يرفض أداءها داخل صالة العرض. وأيضاً مع التطور العام الذي شمل الصناعة لم تعد الموسيقى تعزف على الهواء داخل دار السينما بل صارت تسجل بمفردها ثم يتم إدخالها على شريط الفيلم السينمائي، وتوليفها مع بقية الأصوات الموجودة أصلاً.

وفي مرحلة لاحقة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى قفزت ألمانيا إلى مقدمة مشهد الإنتاج السينمائي،وهي البلد المهزوم الذي يحاول محو آثار الهزيمة ومواجهة الأفلام الدعائية المعادية له، حيث أنشأت الحكومة الألمانية (شركة الصور الفوتوغرافية الألمانية) أو «دوليج» اختصاراً، فاضطلعت تلك الشركة وغيرها بإنتاج أفلام وثائقية حكومية أدخلت بها بعض من التقنيات الصوتية المحدودة، وكانت تلك الأفلام تطمح إلى تجميل صورة ألمانيا الكريهة في العالم كله آنذاك.

ورغم محدودية المحاولات الألمانية إلا أنها أسهمت في تقدم تقنية إدخال الصوت. إلى أن ظهر المؤلف الموسيقي الفرنسي «كاميليساينشيز» في منتصف العشرينات، كأول من قام بكتابة وتأليف موسيقى خاصة بالأفلام. في الوقت الذي كان فيه سابقوه الموسيقيون المعنيون بتنفيذ المؤثرات الصوتية في الأفلام يقتبسون من الكلاسيكيات المتداولة ويدرجونها في الشريط الفيلمي بحيث تتواءم مع أحداث الفيلم، وربما لا تتواءم، فيعمدون إلى إجراء بعض التغيرات في التوزيع الموسيقي، ثم يتم إدماجها بعد ذلك وتسجيلها في الأفلام، أو أن يقومون بعزف ألحان معروفة تتكرر غالباً في الأفلام الأخرى. وقد اعتمد «ساينشيز» في عمله التأليفي على إحساسه بدرامية الأحداث ووضع الألحان المناسبة التي تساير وتنسجم مع سيناريو المشهد المعروض.

وقد اقترنت أساليب الإخراج في تلك الفترة بنمط إخراج مسرحي ذي طبيعة باروكية فيكتورية مزخرفة لها مذاق الفخامة والأبهة الغريبة. وهي مستوحاة من عروض باليه «الهامبرا» و«شاتيليه» مثل عروض سندريلا في ١٩٢٢م، وكان من الطبيعي أن تتجانس تلك النمطية مع الموسيقى الباروكية الفكتورية التي ألفها «ساينشيز» في الأفلام التي نفذها موسيقياً.

وفي أواخر العشرينات أدخل الصوت إلى الأفلام وصارت الأفلام ناطقة، كما أسلف الذكر، ولم تعد الموسيقى حرة ووحيدة في النطاق المسموع بل يشاركها حوار الممثلين والأصوات الطبيعية المرافقة. الأمر الذي أحدث تغييراً في

سلوك الموسيقى، إن صح القول، فأصبحت تتوقف لتوجه اهتمام المشاهد نحو الممثل وما يقوله من عبارات هامة في سياق الفيلم، ثم إنها تتصاعد أو تهدأ أو تنفعل أو تحزن أو تمرح أو تكون مجرد خلفية مسالمة لكسر جمود العرض خلال السرد البصري، كل ذلك بحسب ما يحتِّمه عليها السيناريو والمشاهد والحالات النفسية التي يمر بها الممثلين، وبالضرورة توخي توافقها من حيث الإحساس والتأثير والمتعة مع دراميتها..

وكان فيلم «الريح/ The wind» للمخرج السويدي «سيوستروم» في العام ١٩٢٤ يعد واحداً من أعظم الأفلام الفارقة في تاريخ السينما الصامتة، فبعده نجح السينمائيون في إدخال الصوت البشري والموسيقي إلى شريط الفيلم السينمائي. ففي هذا الفيلم أضفى «سيوستروم» إحساسه الفريد بتواصل الإنسان والطبيعة على قصة امرأة تدمرها ظروف غامضة؛ فعناصر الطبيعة ـ خاصة الريح ـ تبدو طوال الفيلم وكأنها تحدد مصائر البشر وترمز إليها. ورغم أن الفيلم لم يكن مزوداً بأية تقنيات صوتية إلا أن المتفرج يمكنه القول بكثير من الصدق بأنه كان يسمع صوت هبوب الرياح وصفيرها الذي يكاد يصم أذنه.. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على دقة الصورة وحرفية الإخراج وتكاتف العناصر البصرية الأخرى لتوصيل تلك الحالة إلى المشاهد.

لكن هذا لا يعني أن دخول الصوت قد أثّر بالسلب على تواجد الموسيقى في الفيلم، بل ما حدث هو العكس حيث ساهم الصوت الناطق في الالتفاف نحو أهمية الموسيقى

والاعتناء بها أكثر من حيث تمثل زيادة الحرص على اقتناء الأسلوب الموسيقي الملائم لأجواء الحوار، بل المناسب لصوت ممثل بعينه عن صوت ممثل آخر، ومن ثم وضع الموسيقى في الموضع الأصيل من الحدث والمشهد وصوت الممثل المتحدث.

وقد ظهرت في تلك الفترة موضة الأفلام التسجيلية الأنثروبولوجية، فشجع النجاح النسبي لفيلم روبرت فلاهرتي «نانوك الشمال» الذي أنتج بدعم من إحدى شركات تسويق الفراء، «ويليم فوكس» على تكليف فلاهرتي بإخراج فيلم «مونا» (١٩٢٦م) في البحار الجنوبية، وما يهمنا هنا أن هذه الأفلام الأوروبية / الهوليودية، وتزامنها مع ظهور أوائل أفلام الغرب الأمريكي (عالم رعاة الأبقار) أوجدت نوعاً من الاتجاه إلى الموسيقى الشعبية الريفية Country Music وتوظيفها للمرة الأولى في السينما.

والمهم في مقامنا هذا أن أجهزة الصوت المستعملة في البدايات كانت سيئة الصنع، بحسب وصف السينمائي البريطاني الهوليودي «بول روثا» ١٩٢٩م، وكان يتحتم وضع المصورين وكاميراتهم داخل مقصورات زجاجية أو في صناديق عازلة للصوت، وهكذا،والكلام «لبول روثا»: فقدت الأفلام حرية حركة الكاميرا التي وظفت بشكل خلاق خلال مطلع العشرينات. ويعقب «روثا» بقوله: كانت تقنيات التسجيل بدائية حيث لم يكن الميكروفون المحمول على ذراع طويلة في الهواء قد عُرف بعد.

ولكن مع بداية الثلاثينات، وفي العام ١٩٣٣م تحديداً، أحدث المؤلف الموسيقي العظيم «ماكس ستينز» نقلة كبيرة في التأليف الموسيقي السينمائي. حيث أظهر للعالم كيف يمكن للموسيقى أن تصنع العجائب في الأفلام. فللمرة الأولى يؤلف موسيقى تتجانس بذلك القدر المحكم مع الأحداث وتتلاعب بعواطف الجمهور بأثر واضح لا يقبل التخمين.. ساهم «ستينز» كثيراً في تشكيل وتأسيس الموسيقى التصويرية المؤثرة التي نعرفها اليوم والتي لم تعد مجرد معزوفات عشوائية تحشر في الأفلام حشراً، بل ألحاناً مدروسة تربط بين لحظة الحدث وتكثيف الإحساس بها. وقد استثمرت شركة والت ديزني جهود «ستينز» وأنتجت أفلاماً كرتونية خاصة بوحي من مقطوعاته المرحة والحيوية «الفأرة ميكي / Mickey Mouse». ومن أهم ما ألّفه ستينز موسيقى فيلم «كازابلانكا» و«ذهب مع الريح» في ١٩٤٩م التي أعطت للفيلم بعداً جمالياً لا يقل بأي حال من الأحوال عن المستوى الفني لبقية العناصر الأخرى المتمثلة في روعة نص الرواية وحرفية التمثيل وملائمة الديكورات والملابس والماكياج للعصر الذي يروي عنه..

موسيقى الحرب

كان لانطلاقة الحرب العالمية الثانية في الأربعينات تأثيرها على الموسيقى التصويرية في الأفلام الأوربية بشكل عام، فهي فرصة مناسبة ـ من وجهة نظر المنتجين ـ لتعزيز

المقطوعات الموسيقية الوطنية التي كانت تبث أثناء تقديم «الجرائد السينمائية»، فما أن انتهت الحرب حتى جاءت موجة جديدة من مواهب الشباب غيّرت الكثير من ملامح السينما التقليدية. ففيما يتعلق بالموسيقى قام المؤلفون الناشئون بنقلها من طابع السيمفونيات الثقيلة إلى الموسيقى الخفيفة الموحية والتي ازدهرت في الخمسينات مع ظهور التلفزيون وانتشاره والذي شكل تهديداً مباشراً على السينما من حيث استقطاب أعداد كبيرة من موظفيها إلى محطاته..

وفي الخمسينات أيضاً تزايد اهتمام الجماهير بموسيقى السينما، فأصبحوا يستمتعون بالنمط الموسيقي السينمائي، وعلى سبيل المثال عندما ظهرت أغنية نهر القمر/Moon River في الفيلم الشهير Breakfast at Tiffany's فقد تمّ بيع مليون نسخة من أسطوانة الأغنية، وهو رقم مهول آنذاك (١٩٦١). الأمر الذي وجّه انتباه الشركات المشتغلة في صناعة السينما نحو إنتاج أعمال غنائية واستعراضية، فأنتجت أفلام «دين مارتن» و«فرانك سيناترا» و«سامي ديفيز»، في بدايات ومنتصف الخمسينات وأغانيهم: volari وstrangers in the night وغيرها، وأنتج فيلم «أنا والملك/I & The king» و«سايونارا/Sayonara» في نهايات الخمسينات وجميعها أفلام موسيقية غنائية راقصة جذبت ملايين الجماهير حول العالم.

الستينات وموسيقى الخيال العلمي

أشرقت الستينات مع بوادر الأغاني التي تصنع خصيصاً للأفلام وتؤثر في أحداثها وتؤدى ضمن سياق الفيلم، وهي تقنية مستوحاة من الفن المسرحي، خصوصاً بعدما تنبهت الأستوديوهات إلى فعالية الأغاني الشعبية في زيادة الإقبال على دور السينما، ومن ثم إيجابية الاستعانة بالمطربين المشهورين على اجتذاب أعداد متزايدة من الجماهير، الأمر الذي رفع أرقام العوائد المالية التي تجنيها الشركات المنتجة. ولذلك استعانت هذه الشركات بالمطربين الشعبيين أمثال «ألفيس بريسلي» و«كليف ريتشارد» وفرق «البيتلز» و«جاكسونز/Jakcson» وجعلت منهم نجوماً وفرقاً عالمية.

من ناحية أخرى شهدت الستينات ولادة موجة أفلام «الخيال العلمي»، وإن كانت ولادتها الحقيقية تعود إلى ١٩٠٧م مثل فيلم «عشرين ألف فرسخ تحت الماء» و«غزو القطب» في ١٩١٢م لمؤلفها جول فيرن. ولكن عودتها وولادتها الستينية جاءت عبر تقنيات وأفكار متقدمة ومتطورة، وقد تميّزت تلك الأفلام بموسيقى ومؤثرات ذات شأن خاص. ولكن مع عرض أفلام جيمس بوند في الستينات ترسخت نوعية جديدة من الموسيقى التصويرية التي توحي بعصر التكنولوجيا الفارهة، لا سيما موسيقى المقدمة لأفلام العميل السري والتي لا زالت تتردد حتى الآن في الأفلام البوليسية من تأليف «جون باري».

ونستطيع القول إنه في ذاك العقد انتشرت ظاهرة الأفلام

الموسيقية الراقصة مثل «ماري بوبنز/ Mary Poppins» و«صوت الموسيقى/ Sound Of Music» و«آني/ Anni» واستمرت هذه الموجة حتى السبعينات، وتزامنت معها الأفلام الروائية الطويلة والتي كرست لنمطية رائعة من الموسيقى التصويرية التعبيرية الحالمة مثلما حدث في أفلام «الأب الروحي/ The Godfather ١٩٧٢م» للملحن الإيطالي الأصل نينو روتا، و«زوربا اليوناني» ١٩٧٤م و«الرسالة/ The Message» ١٩٧٥ م لواضعها موريس غار. ومع بداية الثمانينات انطلقت بدلاً منها الموسيقى الحالمة الفانتازية من خلال أفلام المخرجين «ستيفن سبيلبيرغ» والمخرج «جورج لوكاش» اللذين بدآ في تنفيذ أفلاماً خيالية مثل «حرب النجوم» وإي تي E.T والتي كانت تحتاج إلى موسيقى كفيلة بنقل المشاهد من عالم الواقع إلى عالم الخيال، وقد وقف خلف معظم تلك الأفلام الموسيقار الشهير «جون ويليامز» الذي حصل على خمس جوائز أوسكار عن أعماله في تلك الفترة.

الثمانينات وعصر الإلكترونيات

تعتبر الثمانينات والتسعينات مفصلاً هاماً في مسار موسيقى السينما، حيث ولدت الموسيقى الإلكترونية التي يعتمد تأليفها على تشغيل البرمجيات الإلكترونية وتركيب عناصر صوتية مبتكرة لا تصدر من خلال آلات موسيقية حقيقية. ومن أشهر من برعوا في هذا المجال المؤلف الألماني «هانز زمر» (١٩٥٧) الذي ما زال متألقاً منذ انطلاقته مع

فرقة البقلز/ The Buggles في ١٩٨٢ من خلال أغنية «الفيديو قتل نجم الراديو Video Killed the Radio Star» حتى يومنا الراهن خصوصاً في سلسلة «قراصنة الكاريبي» التي غيّر فيها مفهوم الموسيقى التصويرية بحيث أصبح يركز على عاملي: الكلاسيكية والتقنية الكمبيوترية، وبما حققه من مؤلفات ساحرة مثل موسيقى فيلم «رجل المطر/ Rain man وفيلم المصارع/ Gladiator»، «خيط أحمر رفيع The Thin Red Line، «هانيبال Hannibal»، «مهمة مستحيلة الجزء الثاني Mission Impossible 2»، وظل ستيفن سبيلبرغ من أكبر معجبيه خصوصاً بعد سماعه لألحان فيلم «الأمواج القرمزية Crimson Tide» ١٩٩٥، ولكنه لسوء الحظ بقي هانز زيمر مرتبطاً باسم جون وليميز في غالب أعماله التي تعجب الجيل الجديد أما الجيل القديم فلا يزال متعلقاً بالموسيقيين الكلاسيكيين، وبقيت ألحان فيلم Crimson Tide مكرسة كأفضل ألحان الموسيقى الكترونية في التسعينات، حيث تمّ مزج الموسيقى الحديثة مع الإلكترونية في مقطوعات آسرة.

رشح هانز زايمر للأوسكار عن فيلم «رجل المطر» ١٩٨٨ و«سائق السيدة ديزي Driving Miss Daisy» في ١٩٨٩، ولكنه ناله عن «الأسد الملك/ The king Lion» في ١٩٩٤.

وسار على نهج «زيمر» الموسيقار «هوارد شور» صاحب فيلمي «سيد الخواتم/ The lord Of The Rings»، والطيار

The Aviator الحائز على جائزة الغولدن غلوب ٢٠٠٦ كذلك لا يمكن إغفال الموسيقار الكندي «جيمس هورنر» الذي له مقدرة موسيقية فذة برزت في أفلام «أساطير السقوط The Legends of Fall في ١٩٩٦ و«قلب شجاع Brave Heart» ١٩٩٧م و«تيتانيك ١٩٩٨م Titanike» وآخر مؤلفاته كانت في فيلم عقل جميل/ A beautiful Mind.

في كل ذلك تداخلت الموسيقى الإلكترونية مع العناصر السينمائية الأخرى لتشكل نوعاً من التعبير العاطفي حول الأشياء المعروضة، بحسب وصف السينمائي الروسي أندريه تاركوفسكي في كتابه «الموسيقى والأصوات في السينما» (ترجمة أمين صالح)، مقرراً أنه يعالج موسيقى الفيلم (من أجل دفع الجمهور إلى رؤية الصورة بالطريقة التي أرادها..) مع ذلك، ومن الممكن جداً في أي فيلم كامل ومتماسك، أن لا يكون فيه موضع للموسيقى، إذ سوف يستعاض عنها بالأصوات المنغمة التي تكشف عن مستويات جديدة من المعاني الدرامية السمعية كمساهمة فعلية أضافتها الموسيقى الإلكترونية للسينما.

الفصل الثاني

السينما الأم..
موجات متجددة وشابّة

الحديث عن السينما الفرنسية، يعني الوقوف على تاريخ حافل وعريق ومشرق، ففرنسا بلد السينما الأولى التي عرّفت العالم على هذا السحر المتجدد ـ بدأ من الأخوين لومير (أوغست ولويس) سنة ١٨٩٥، ـ وحتى لوك بيسون في الألفية الراهنة.. ويكفي ذكر أسماء ثلاثة: رينيه كلير، مارسيل كارنيه، وجان رنوار، لكي تستعاد عظمة السينما الفرنسية (الأم)، وبصورة خاصة مع جان رنوار الذي يعتبره النقاد صاحب الأثر الأول في موجة «الواقعية الجديدة» التي ظهرت في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، بريادة فيتور يودوسيكا وبمشاركة تلميذه الشهير لوكينو فيسكونتي، ثم ظهورها في الستينات في فرنسا ذاتها تحت اسم «الموجة الجديدة» على أيدي نقاد ومخرجين فرنسيين معروفين أمثال فرانسوا تروفو، جان لوك غودار، لوي مال، الآن رينيه، كلود لولوش، كلود شابرول، هنري كولبي وغيرهم، وهؤلاء تركوا أثراً بليغاً، ليس في السينما الفرنسية وحدها، بل في مختلف البلدان الأوروبية، كالمخرج

الألماني الغربي فولكر شلوندورف، على سبيل المثال.

في عام ١٩٥٠ كتب «فرانسوا تروفو» مقالاً لاذعاً عن واقع السينما الفرنسية، أدان فيه نظام الإنتاج وأساليب العمل لدى المخرجين وكتاب السيناريو المعروفين آنذاك، واعتبر أن هذه السينما تضع نفسها في خدمة الأفلام التجارية، ودعا إلى السينما التي تحمل اللمسات الشخصية للمخرج، ولم يكن هذا رأي فرانسوا وحده، بل كانت هناك كوكبة من النقاد الشباب الفرنسيين يرون مثل رأيه، ولهذا في عام ١٩٥١ قامت تلك الكوكبة بإصدار مجلة سينمائية متخصصة أسموها «دفاتر السينما» Cahiers du Cinéma.

هذه المجلة كانت البداية لما عرف فيما بعد بالموجة الفرنسية الجديدة.. حيث صاغ نقادها الكثير من المنطلقات والضوابط التي أسست ذلك الاتجاه في سنة ١٩٥٩م. فأتيحت الفرصة في ذلك العام لهؤلاء النقاد لإخراج أفلام خاصة بهم، متضافرين مع التوجه الحكومي لدعم الحركة السينمائية للمخرجين الشباب. وقاموا بتطبيق ما كانوا ينادون به في كتاباتهم، فحققوا الثلاثة أفلام التالية التي مثلت البداية الحقيقية لهم: «الأربعمائة ضربة The 400 Blows»، «هيروشيما حبيبتي» Hiroshima mon amour، وفيلم «اللاهث» Breathless.

وكانت دورة مهرجان كان المنعقدة في ١٩٥٩ فرصة قوية لتأكيد أهمية أفلام الموجة الجديدة وإعطائها شهادة ولادة

رسمية، لاسيما وفوز فرانسوا تروفو بجائزة أفضل مخرج عن فيلمه الأربعمائة ضربة.

خصائص الموجة الجديدة

من هنا بدأ سينمائيو الموجة الجديدة التحرك وتكثيف الجهود بغرض تحديد خصائص ومميزات ومبادىء مدرستهم الجديدة والتي يمكن إيجاز أهمها فيما يلي: استخدام الكاميرا المحمولة باليد. التصوير في المواقع الحقيقية. استخدام الإضاءة الطبيعية. الحوار المرتجل. التسجيل المباشر للصوت. القفز في المونتاج. أن يستغرق الفيلم نفس طول الفيلم (بمعنى أن يتم تصوير فيلم يستمر عرضه ساعة ونصف عن أحداث تستغرق في الواقع ساعة ونصف).

وهكذا اتسمت أفلام الموجة الجديدة بأسلوب غير متوقع في السرد السينمائي.. فكان المشاهد يتوقع أن يشاهد أي شيء على الشاشة أثناء مشاهدته، وذلك يعود إلى أسلوب مخرجي الموجة الجديدة الذين كسروا القواعد المتعارف عليها في هوليود في كتابة السيناريو والمونتاج وغيرها.

كما تميّزت أفلام الموجة الجديدة أيضاً بالنهايات المفتوحة التي تترك المشاهد ليفسرها كيفما شاء. أما الممثلين فقد كانوا غالباً ما يرتجلون الحوارات بينهم، ويناقشونها تماماً كما يحدث في أرض الواقع.

وعلى صعيد أفلام الموجة وعلاقتها بالمرأة.. أُنتجت أفلام بطولتها المطلقة امرأة واحدة، وهذا ما لم يكن يحدث

في هوليود مثلاً. واستعمل سينمائيو الموجة الجديدة الحوارات الفردية المونلوج Monologue كتقنية مستحدثة. ثم توخوا الدقة في نقل الروايات الأدبية إلى أعمال سينمائية. وعمدوا إلى البساطة في صياغة الحبكة والحوار، مع عدم استعمال المونتاج والتقطيع الكثيف، وتفضيل، بدلاً من ذلك، اللقطات الطويلة المشبعة بالأحاسيس. وأيضاً ركزوا على الأثر العاطفي والسيكولوجي للفيلم، فيما عبّروا عن القضايا والأفكار الإنسانية بشكل خاص. وأصبح الفيلم وسيلة للتعبير الشخصي، وهذه النقطة بالذات تجرّ إلى الحديث عن نظرية المؤلف والتي صاغت فيما بعد ما يعرف بسينما المؤلف.

من المبدأ السابق بدأت نواة سينما المؤلف إذن، وتشكلت، تبعاً لذلك، نظرية سينما المؤلف The Auteur Theory كإحدى الظواهر والخصائص التي صاحبت الموجة الفرنسية الجديدة، وكانت بدأت، هذه الظواهر والسمات، في الظهور مع صدور مجلة دفاتر السينما الفرنسية عام ١٩٥١ والتي كان على رأسها أندريه بازيه Andre Bazin. وتتلخص نظرية سينما المؤلف في أن مخرج الفيلم هو المؤلف الفعلي لقصة الفيلم، وهو القوة الدافعة الخلاقة الرئيسية للفيلم، يتدخل في أداء الممثلين وفي الإضاءة وفي المونتاج وفي المؤثرات الصوتية وكل شيء. ومن المخرجين اللذين كرسوا هذه النظرية، وتبنوا طريقتها على سبيل المثال: الياباني أكيرا كيروساوا، السويدي انجمار برغمان، مارتن سكورسيزي، براين دي بالما، ألفريد هيتشكوك، وغيرهم.

بعد عام ١٩٦٤ أصبحت مبادئ الموجة الجديدة اتجاهاً سائداً في السينما العالمية، وأصبح لها تأثيرها العالمي (حركة سينما النوفا في البرازيل كمثال)، وذاع صيت المخرجين الفرنسيين. ومهدت خلفيتهم ورؤيتهم وكتابات الطريق لتأسس السينما باعتبارها فناً يدرس في المعاهد والجامعات كغيره من الفنون، وكان هؤلاء المخرجون ينتقدون بشدة الحالة التي كانت عليها الأفلام الفرنسية المكررة والتي لم تكن تتجاوز الاستديو في الأربعينات والخمسينات.

لكن لن يغيب عن الإدراك تأثر رواد الموجة الجديدة بما قدمته الواقعية الإيطالية من أعمال رائدة، وبالذات للمخرجين روبرتو روسليني وفيتوريو دي سيكا، كما أنهم تأثروا ببعض المخرجين الأمريكيين أمثال ألفريد هيتشكوك ونيكولاس ري وهوارد هاوكس الذين اعتبروهم مخرجين مبدعين لهم لمساتهم الخاصة على أفلامهم، بالرغم من أنهم عملوا من خلال نظام الاستديوهات الذي يرفضه أصحاب الموجة الجديدة.

ومنذ بداية السبعينات، لم تكن السينما الفرنسية بارة ووفية للآباء الجدد من جماعة «الموجة الجديدة»، وتشكلت عدة اتجاهات حديثة، أطلقت عليها الصحافة الفنية اسم «السينما الشابة»، ومنها الاتجاه المعروف بـ«سينما المؤلف» الذي دعا إليه رنوار في الأربعينات، وتبنته بعد ذلك جماعة الموجة الجديدة في الخمسينات، نظرياً في البداية ثم طبقوه في أفلامهم بعد ذلك في الستينات، والاتجاه الثاني «السينما

المباشرة» وهي متأثرة بخليط من سينما «تحت الأرض» Underground النيويوركية، ولكن مع تقليل جرعة العنف، وبسينما «الواقعية المفرطة» التي أطلقها فلليني وليليانا كافاني في إيطاليا ولكن مع تخفيف شحنة السيريالية.

بالإضافة إلى الاتجاهين المهمين، في إطار السينما الفرنسية الشابة أو ما بعد الموجة الجديدة، ظهرت أفلام لا تصنف كاتجاهات، ولكنها مجاميع أفلام، مثل الأفلام الكوميدية الخفيفة، والأفلام البوليسية ذات النمط الأمريكي الكلاسيكي في قالب خفيف العنف والديناميكية، وبحوارات مطولة وثرثرة مكثفة. وظهرت الأفلام الميلودرامية، والجنسية الخفيفة، والجنسية الفاضحة، إلى جانب ظهور مجموعة من الأفلام التي تتناول الحياة اليومية ومشاكل الإنسان الفرنسي البسيط، في إطار يتقصد العمق والهدوء والبعد عن التشنج، مثل فيلم «أسبوع العطلة» لمخرجه برتران تافيرنييه عرضه في كان ١٩٨٠، وفيلم «زوج الوالدة» Beau - Père للمخرج برتران بلييه الذي عرضه في كان ١٩٨١.

وبين عشية وضحاها أصبحت هذه السينما الشابة المتعددة الأوجه،في مجال الإنتاج الفرنسي، رهينة الممارسة الفعلية منذ فترة الثمانينات، لا سيما بالمعنى الكامل لمصطلح «اتجاه» أو «مدرسة»، وأهم ما يميزها أنها لم تأتِ حصيلة جهد نظري وتنظيري مسبق، مثلما هو الحال مع «الموجة الجديدة» مثلاً. وهي لا تطرح أي جمالية معقدة خاصة بها، ولم تحدد أشراطاً ومبادىء، لدرجة أنها لا تنسب نفسها إلى السينما

التجريبية أو التوفيقية حتى، ويمكن تسميتها بظاهرة أو «فورة» شبابية، يصفها النقاد بأن لها حسناتها كما لها سلبياتها.

وتمحورت المحاولات السينمائية من قبل السينمائيين الشبان هؤلاء، في إطار (اللاتصنيف) ووصفت بأنها مجرد ملامح واضحة، في بعضها، وفي بعضها الآخر مرتبكة ومشوشة. وكما هو الحال دائماً، من جهة التقنية التصويرية، عمد هؤلاء الشباب إلى التصوير بالكاميرا ٨ ملم والـ ١٦ ملم والفيديو، وذلك من قبيل التدريب والمران قبل دخول ميدان الشاشة الكبيرة بالـ ٣٥ ملم. وكانت الأفلام تتراوح بين الروائي المنخفض التكاليف والتسجيلي والوثائقي المعتمد على الأرشيف المصور، عطفاً على تبني أسلوب الريبورتاج السينمائي.

وتراوحت أطوال العروض بين ٢٠ دقيقة وساعة، ومثال ذلك الفيلم التسجيلي الروائي «الليلة المشمسة» La Nuit Ensoleillée للمخرج باتريك سيغال (كان ١٩٨١) وفيلم «جدران جدران» Murs Murs للمخرج آنيس فاردا.

المرأة والسينما في فرنسا

وبالعودة إلى موضوع المرأة، أو السينما النسائية الفرنسية، المشار إليه في بداية التناول بشكل عابر. فإنه ينبغي التأكيد على أن التجربة النسائية في السينما الفرنسية عريقة وغنية، ولن تكون هناك مبالغة إذا قيل إنها متميزة ومتطورة.

برزت مخرجتان قبل سنة ١٩٤٠ هما آليس غي، وجيرمين دولاك، وحققتا عدة أفلام تعالج قضايا اجتماعية ونفسية

نسائية، وخلال الحرب العالمية الثانية تراجع دور المرأة في الإخراج السينمائي حتى العام ١٩٥٤، وحققت بعد ذلك آنيس فاردا فيلمها الأول بعنوان «المدى القصير» La pointe Courte والذي مثّل بداية ظهور شكل جديد في الكتابة السينمائية التي برزت بصورة أوضح مع فيلم فاردا الثاني:

«يا للمواسم، يا للقصور» Osaisons, Ochateaux الذي أنجزته في العام ١٩٥٧، وبذلك تعتبر آنيس فاردا من طلائع «الموجة الجديدة» في فرنسا، وبعد ذلك ظهرت مارغريت رنوار بفلميها «يوم ريفي» و«الوهم الكبير» في الستينات.

في نهاية سنة ١٩٧٧ ظهر فيلمين نسائيين من نوعين مختلفين، ولكنهما يكشفان عن وعي مشترك في الإيحاء والرؤية، وهما: «الشيطان» لدايان كوريس و«مالا» لكوسين سيرو، وللوهلة الأولى يشعر المتفرج باختلاف كبير بين الفيلمين، فأحدهما يبدو نوعاً من الميلودراما المشحونة بالنوستالجيا، بينما يتجه الثاني إلى الرؤية المستقبلة للمرأة، من خلال التركيز على الحدود بين وداع الطفولة وبين الأمل في المستقبل، فهو يصور مجموعة من الفتيات الصغيرات في معهد دراسي يعكس الفيلم أحلامهن للمستقبل وهواجسهن منه.

السينما السياسية والتحريضية والموازية

من الاتجاهات الحديثة في السينما الفرنسية: «الفيلم السياسي»، «الفيلم التحريضي» و«السينما الموازية»، وينبغي

التنويه أولاً، أن هذه التيارات ليست حصيلة تبلور فني كبير وقوي مثل «الموجة الجديدة»، بل هي مجرد إفرازات عن أوضاع ومدارس سينمائية مختلفة بما فيها الموجة الجديدة نفسها، وهي حصيلة أيديولوجيات معينة (فكرية وسياسية واجتماعية) تقودها وتمارسها جماعات من الشباب ينتسبون في الأساس إلى أحزاب يسارية لها قوتها ووزنها في الواقع السياسي الفرنسي.

واشتهر من هذه الجماعات في السبعينات الناقد والمخرج أبراهام سيغال، والمخرجان دنيز غيدج وجان بيار بيتار، وهؤلاء الثلاثة أعضاء في المجموعة السينمائية «النشيد الممكن» Lacant du possible كما اشتهر جان باتريك لوبيل، أحد أهم النظريين في فرنسا، وهؤلاء السينمائيون يقفون ضد الإنتاج التجاري الروائي التقليدي السائد، ويركزون على الفيلم التسجيلي، الذي قاد إلى الفعل الاجتماعي من خلال السينما الموازية أو التحريضية، بالممارسة صار لهذا الاتجاه نمطه الخاص ونفسه المميز بمفردات فنية محددة، هدفها الأساسي هو منافسة السينما التقليدية أو التجارية بالوسائل الممكنة، ولكن يبدو أن هذه الوسائل الممكنة ظلت قاصرة عن استيعاب لعبة الإنتاج السينمائي الكامل، فبقيت مغلقة في معظم الأحيان على لغتها ووسائلها الخاصة، ولذلك لم تنجح في اجتذاب جمهور السينما العريض.

غير أن السينما السياسية والتحريضية أو بمعنى عام الموازية، جاءت بسبب الوجود الكبير للفيلم الوثائقي القصير، الذي عمد إلى إنتاجه مخرجون بناء على الطلب من جهات أخرى، وبهذه الكيفية خلق الفيلم الوثائقي الفرنسي تياراً مختلفاً عن السينما الروائية الجادة.

لكن في المقابل صمدت السينما التقليدية طوال مسيرة السينما الفرنسية، ويمكن أخذ كاتب السيناريو والمنتج والمخرج الكبير (لوك بيسون) كمثال على استمرارية واكتساب ما يسمى «بالجماهيرية العريضة»، فهو يشكل علامة بارزة للسينما الفرنسية المعاصرة، ويعطي نموذجاً جيداً عن تطور السينما الفرنسية من الثمانينات وحتى الألفية.. وُلد بيسون عام ١٩٥٩في باريس وبدأ في سن مبكرة وله من العمر ١٧ عاماً في كتابة نصوص قصصية مشبعة بروح السينما، فكان من بين تلك القصص «البحر الكبير» الذي تحول الي فيلم سينمائي من إخراج بيسون نفسه عام ١٩٨٨، وفيلم «العنصر الخامس» الذي أخرجه عام ١٩٩٧، ويتولى بيسون مؤسسة انتاجية مهمة، إذ أنتج الي اليوم أكثر من خمسة وعشرين فيلماً وكتب سيناريو سبعة عشر فيلماً وأخرج عشرة آخرين.

وعلى هذا النحو يُعد بيسون سينمائياً نشطاً، ومتعدد المواهب والتخصصات السينمائية، ومن أفلامه المهمة التي أخرجها وعُرضت في العديد من بلدان العالم وشار ك بها في العديد من المهرجانات: «المعركة الأخيرة» ـ ١٩٨٣، «سبوي» ـ ١٩٨٣، «البحر الكبير» ـ ١٩٨٨، نيكيتا ـ

١٩٩٠، «أطلنطس» ـ ١٩٩١، «الرسول» ـ ٢٠٠٠، وغيرها، وهو يقف وراء تقديم ودفع العديد من التجارب السينمائية الواعدة التي تشكل وجهاً جديداً للسينما الفرنسية، ومن بين هؤلاء المخرج الشاب (جيرار كراوفشيك) الذي أخرج عدة أفلام في مقدمتها فيلمه «تكسي ٢»، الذي قدم نخبة من الممثلين الشباب، من أبرزهم الممثل الفرنسي من أصل جزائري (سامي ناصري) و(ماريون كوتيلار).

الفصل الثالث

تجسيد الرموز الدينية في السينما

يمكن القول بأن السينما الأوروبية قد خطت في بداية القرن الماضي بعض الخطوات الوجلة نحو تقديم الشخصية العربية الإسلامية، على وجه الخصوص. لكن هذه الخطوات لم تصل إلى ذروتها إلا في عام ١٩٢٦م عندما قررت إحدى شركات السينما الألمانية تصوير فيلم عن الرسول محمد تحت اسم (محمد رسول الله)، وشاركت في نفقات إنتاجه حكومة تركيا بتوجيه من الرئيس أتاتورك، وقد أعد السيناريو وصرحت بتصويره لجنة مكوّنة من كبار علماء الإسلام في استامبول بعد قراءته والتشاور في شأنه.. نص السيناريو على ظهور شخصية النبي محمدﷺ، من خلال مناظر يتم تصويرها في الصحراء السعودية، صحراء النفود غالباً، وأعلن عن مباراة عالمية ستقام بين الممثلين العالميين الكبار، آنذاك، لاختيار من يقوم بدور الرسول.

تقدم لأداء الدور الممثل «أميل يانيجز» الألماني، «كونر دافيدت» الإنجليزي، «ماتون لانج» و«ننجي» الإيطاليين و«دي ماكس» الفرنسي. ولكن أتاتورك كان يفضل أن يلعب الدور ممثل عربي ومسلم، فوقع الاختيار على الممثل «يوسف

وهبي» المصري / العربي / المسلم، وتم إخطاره بهذا الترشيح الذي قابله «وهبي» بالترحيب، وفور إعلان الخبر ثار رجال الأزهر وثار معهم الرأي العام المصري والإسلامي، كما يذكر «يوسف وهبي» في مذكراته.

وظهرت بعد أيام في الصحف المصرية فتوى من شيخ الأزهر تنص على أن (الدين يحرم تحريماً باتاً تصوير الرسل والأنبياء والصحابة رضي الله عنهم)، وأرسل الأزهر على إثر ذلك تحذيراً شديد اللهجة إلى الملك فؤاد يحثه باجتثاث فكرة مشاركة ممثل مصري في فيلم تظهر فيه شخصية الرسول من جذورها، ومن ثم يجب أن يصدر الملك قراراً بنفي الممثل «يوسف وهبي» من البلاد وحرمانه من الجنسية المصرية واعتباره مرتداً تجوز حرابته، وقد أجبر «وهبي» إلى تقديم اعتذار وتنازل عن قبول أداء الدور.

ولكن تلك الضجة التي حدثت لم تمنع الشركة من تنفيذ إنتاج الفيلم وقام بإخراجه المخرج التركي «وداد عرفي»، وقام بالدور ممثل يهودي، لم يذكر اسمه «يوسف وهبي» في مذكراته ولأسباب تتعلق بصراع الأديان ومجابهة التيارات المناهضة للإسلام في ألمانيا تمّ التعتيم عليه ولم يسوق عالمياً كما خطط له.

ما يجب الالتفات إليه هنا أن حادثة فيلم (محمد رسول الله) هذه كانت بداية التأسيس الديني لموقف إجماعي في العالم الإسلامي من ظهور شخصية النبي محمدﷺ على شاشة السينما. حيث تأسس تبعاً لذلك موقف ديني جذري يقطع بتحريم ظهوره وصحابته في الفنون المرئية إجمالاً، وظل

التحريم قائماً، إلى أن خرج إلى النور الفيلم الديني العربي الأول «ظهور الإسلام» عن قصة «الوعد الحق» للأديب طه حسين وإخراج إبراهيم عز الدين.

وقد استقبل الفيلم بترحيب كبير من الجماهير العربية المسلمة في كل مكان، ووقف رجال الدين موقفاً متأرجحاً بين الرفض القاطع والتأييد المشروط وتلخص موضوع التحريم لدى السلفية الإسلامية وقتها إزاء التمثيل في المسرح أو السينما بفكرتين أساسيتين هما: التحريم بالموضوع والتحريم بالذات، وفي هذا الصدد أسهب الناقد حسن بحراوي عبر مناقشته لرسالة الباحث الفقيه أحمد بن الصديق المعنونة (إقامة الدليل في حرمة التمثيل) الصادرة في القاهرة سنة ١٩٥٣.

وحدث أن تكرر موقف التحريم مع بداية إنتاج فيلم (الرسالة ـ محمد رسول الله) للمخرج مصطفى العقاد في العام ١٩٧١م، وتأسس حينذاك لهذا الموقف قوة سلطوية تقارب في قداستها قداسة (الحد الشرعي).

وصدر عقب ذلك بسنوات قرار برقم ٢٢٠ في العام ١٩٧٦ من وزارة الإعلام والثقافة المصرية، ونص على منع ظهور صورة الرسول صراحةً أو رمزاً أو صورة أحد الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة، أو محاكاة أصواتهم وكذلك نص القرار بمنع إظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء بصفة عامة، على أن يراعى الرجوع في كل ما سبق للجهات الدينية المختصة.

ومع ذلك ظلت أصوات الاحتجاج تنبعث من أفواه عدد غير قليل من المثقفين المسلمين الذين يحبذون ظهور الشخصيات الإسلامية في الأدوار التلفزيونية والمسرحية والسينمائية.

أما القدر الكبير من أصوات المدافعين عن موقف رجال الدين فيكاد يجمع على حجة واحدة يلتمسون بها مكان الأنبياء والرسل ورجال الإسلام بعيداً عن الفنون.

كانت هذه الحجة هي: استحالة تصوير الأنبياء وصحابة الرسول محمد تصويراً صادقاً يمثل أشكالهم وملابسهم وحركاتهم، وأي محاولة لذلك ستكون افتراء على التاريخ مهما بلغ فيها الاجتهاد بالرأي وأن الشخصيات الإسلامية الممنوع ظهورها في أي مشاهد تمثيلية أو تصويرية هي: أياً من الأنبياء، الرسول محمد، أبو بكر الصديق، عمر بن الخطاب، عثمان بن عفان، علي بن أبي طالب، عبدالرحمن بن عوف، سعد بن أبي وقاص، أبو عبيدة الجراح، طلحة بن عبيدالله، الزبير بن العوام وحمزة بن عبدالمطلب.

ودون أن نخوض في تفصيل التفسيرات الدينية أو أن نلجأ إلى وجهات النظر المذهبية، وهما أمران خارجان عن نطاق البحث هنا، وكذلك بعيداً عن الرغبات والآمال والمشاعر التي يحملها الكثيرون بحسن النية تجاه رغبتهم في ظهور الشخصيات الإسلامية على الشاشة العالمية، وبخاصة بالنسبة لشخصية الرسول محمد، على أن تجدر الإشارة إلى

بعض الحقائق الموضوعية التي يمكن أن تستخلص من تاريخ السينما العالمية، وتصب في تقييم المحاولات التي ترتبط بإحدى الشخصيات الدينية.

أولاً: كثيراً ما يسيء العمل الفني إلى موضوع الرسل والأنبياء إذا أسيء تقديمه فنياً أو أرجع مغزاه العام إلى تفسير دون آخر.. أو اعتمد على معتقدات غير سليمة، فيفقد العمل الفني بذلك حيويته التصويرية وكل ما له من قوة لإقناع المشاهد.

ونجاح بعض الأفلام التي صورت شخصية المسيح عليه السلام، مثل «الوصايا العشر» لسيسيل دي ميل و«الإغواء الأخير للمسيح» لمارتن سكورسيزي أو حتى الأخير «الآم المسيح» لميل جيبسون، لا ينبغي أن تحملنا على تبسيط القضية، لأن أغلبية الأفلام استغلت استغلالاً سيئاً على أيدي أعداء المسيحيين من السينمائيين اليهود وأصحاب الاتجاهات اللادينية.

فقد دس اليهود على هذه الأفلام الكثير من الأكاذيب التي كانت تبغي في المقام الأول محو بعض السلبيات العالقة بالتاريخ اليهودي الأمر الذي ظهر جلياً في فيلم «ملك الملوك» لمخرج «الوصايا العشرة» سيسيل دي ميل ومن تأليف الكاتبين صامويل برنستون وفيليب بوردان اليهوديان، وكذلك فيلم «بين هور» لمخرجه وليم وايلر.

ومع تزايد عدد الأفلام التي أنتجت عن المسيح حتى

بلغت ٣٩٠ فيلماً، بدأ من فيلم «حياة والآم يسوع المسيح» للمخرج فردينان زيكا عام ١٩٠٤م كأول فيلم من نوعه، ثم «حياة المسيح» ١٩٠٨م، و«ميلاد المسيح» ١٩٠٩م، وقدم في نفس العام المخترع الأمريكي توماس أديسون فيلم «نجمة بيت لحم»، وفي عام ١٩١٢م قدم سيدني أولكوت فيلم «من المهد إلى الصلب»، ثم الفيلم الناطق الأول الذي قدمته جماعة (شهود يهوه) عن رواية «أيام الخلق المصورة» في العام ١٩١٤م وتناول قصة الخلق ابتداء من خلق الأرض وحتى نهاية ملك المسيح كما يطرح الفيلم.. وهكذا، استمر تدفق الأفلام حتى وصل العدد إلى ٣٩٠ فيلماً مع «الآم المسيح» لميل جيبسون في العام ٢٠٠٣م.

ومع كثرة هذه الأفلام وإثارة الكثير من الجدل حولها بدأت الكنيسة تتدخل وتدرس: هل تمنع ظهور المسيح والأنبياء على الشاشة أم لا، وهل تقوم بمراجعة الأعمال التي تتناول سيرته أو سيرة أحد الأنبياء قبل عرضها أم بعد العرض.

النقطة الأولى حسمها البابا بولس السادس حين وافق علي تصوير فيلم «يسوع الناصرة» للمخرج فرانكو زيفيريللي وأعلن مباركته لهذا الفيلم.

والشيء نفسه حدث مع فيلم «جبل العذاب» الذي أخرجه الفرنسي جوليان دوفافيه عام ١٩٣٥.

أما النقطة الثانية فرأتها الكنيسة ضرورة ملحة حين

ظهرت أفلام أثارت غضب رجال الدين المسيحيين كثيراً، وأدانتها الكنيسة في الوقت نفسه مثل فيلم «الرداء» لهنري كوستر أو فيلم «بين هور» بنسختيه: الأول إخراج الأمريكي فريد نيبلو عام ١٩٢٥والثاني إخراج وليم وايلر عام ١٩٥٩م.

كانت هناك أيضاً اعتراضات كثيرة على أعمال رأتها الكنيسة تركز علي ضخامة الإنتاج والإيرادات دون أن تضع في اعتبارها أي قيم روحية أو دينية مثل فيلم «ملك الملوك» الناطق الذي أخرجه نيكولاس راي عام ١٩٦١ وكانت أبرز الانتقادات التي تمّ توجيهها لهذا الفيلم هي أنه قدم المسيح على أنه أشقر الشعر وأزرق العينين (تمّ عرض الفيلم بالقاهرة في منتصف الستينيات وأحدث جدلاً هائلاً أدّى إلى سحبه من دور العرض خلال عشرة أيام) والى ضخامة الإنتاج الفارغة من المحتوى الديني، وكذلك فيلم «أكبر قصة لم تخبر بعد» لجورج ستيفن عام ١٩٦٥م، الذي سبقت عرضه هالة إعلانية كبيرة من أجل استقطاب الجماهير لمشاهدته، وعندما عرض كان مخيباً للآمال الكنسية، إن صح القول. أما فيلم «يسوع المسيح سوبر ستار» لنورمان جويزون عام ١٩٧٣م الذي أخرجه عن المسرحية الغنائية التي حملت الاسم نفسه، وظلت تعرض علي مسارح لندن وبرودواي لأكثر من اثنتي عشرة سنة لقي خلالها الكثير من الانتقاد بسبب ما يعتريه من تشويه وفبركة درامية لا تمت للتاريخ بصلة، حسب ما يدعي ناقدوه.

ومن نافلة القول أن نؤكد على طبيعية ومنطقية أن يقدم

المسيحيون أفلاماً عن المسيح أو عن النبي موسى، لكن من غير الطبيعي والذي تتصدر سوء النية المشهد فيه هو أن يقوم يهودي ملحد بتقديم فيلم عن المسيح، وهذا ما فعله روبيرتو روسوليني عام ١٩٧٦ حين قدم فيلم «المسيح»، فمن المعروف عن روسوليني أنه كان يهودياً ملحداً، وهو الأمر الذي أثار حفيظة المتدينين المسيحيين واليهود علي حد سواء، خاصة أنه أظهر المسيح في صور وصفها الناقد هنري فاسكييه بقوله: «روسوليني يهودي وأظهر المسيح في صورة باهتة غير قادر على قيادة تلامذته وأتباعه».

هناك أيضاً فيلم المخرج الإيطالي بير باولو بازوليني الذي أخرجه عام ١٩٦٤ (اعترضت الكنيسة الكاثوليكية على عرضه في مصر فاكتفت شركة التوزيع بعرضه في نادي السينما فقط) بازوليني أهدى فيلمه هذا والمعنون بـ «إنجيل متى» إلى «ذكرى البابا يوحنا الطيبة»، لكنه أثار جدلاً نخبوياً لما تضمنه من مشاهد جعلت صورة المسيح تلتصق بالفكر الثوري وبطبقة البروليتاريا في العالم الثالث في سياق رؤية بازوليني الاجتماعية والفكرية كداعية ترتبط دعوته إلي قيم روحية جديدة بالدعوة الاجتماعية إلي تغيير أوضاع الفقراء والبسطاء والمهمشين والبؤساء وسعيهم إلي خلق مجتمع جديد، وهي الآراء التي اعتبرها الأصوليون المسيحيون تحريفاً وتشويهاً لصورة المسيح.

والشيء نفسه تقريباً حدث مع المخرج الإيطالي فيدريكو فيلليني فقد أقام الدنيا كلها، وطالته اتهامات عديدة أدت في

النهاية إلى تأخير عرض فيلمه «الحياة حلوة» ١٩٦٢، وهذا كله بعد أن احتج الفاتيكان على المشهد الأول في الفيلم، ولكنه حصل على جائزة السعفة الذهبية في كان ١٩٦٢.

كل تلك الاعتراضات والجدل يمكن وضعها في كفة وفيلم «الإغواء الأخير للمسيح» في كفة أخرى، وهو الفيلم الذي أخرجه مارتن سكورسيزي، كما أسلف الذكر، عام ١٩٨٨ عن رواية للكاتب اليوناني نيكوس كزانتزاكس، صوّر فيها المسيح في صورة الإنسان الضعيف أمام شهوات الجسد، ووقت عرض الفيلم قامت جماعات مسيحية بالاعتداء على عدد من دور العرض وتم تفجير قنبلة بإحداها في باريس، وأقيمت دعاوى قضائية عديدة ضد الفيلم ومخرجه في كثير من الدول بينها بريطانيا التي لم تجز عرض الفيلم بنسخته الكاملة إلا بعد فترة طويلة نسبياً «نظراً للنوايا الطيبة والمخلصة لصاحبه»، كما ذكر الإعلام البريطاني عن مذكرة السماح الصادرة من الكنيسة حينذاك.

وفي عام (١٩٨٩) قدم المخرج الفرنسي ـ الكندي دينيس أركان فيلمه «مسيح مونتريال» وهو عمل بصري أصيل غير مسبوق، يحاول من خلاله كشف تناقضات ثقافة كاملة وانهيار العلاقات الإنسانية وتفككها في الغرب.

ثانياً: إن الفيلم الديني ينتمي بالضرورة إلى السينما التاريخية. ومن الشروط المؤكدة بهذه السينما إقامة علاقة معينة بين الأطراف المسؤولة عن عالم السينما وبين النظام العام للسلطة فالفيلم التاريخي بصفة خاصة يحتاج إلى إعادة خلق

فترات زمنية معينة، مما يستلزم إمكانيات مادية باهظة، لذلك كان من الصعوبة تنفيذ الأفلام التاريخية الخارجة عن نطاق مصلحة الدولة واهتماماتها.

ولهذا فإن الإنتاج العالمي سواء في الشرق أو الغرب يوضح بدرجة كبيرة العلاقة المباشرة بين ما تهدف إليه السلطات الرسمية وما يهدف إليه المنتجون من وراء تنفيذ الأفلام التاريخية عامة والدينية خاصة.

وبالعودة إلى مبتدأ حديثنا عن الفيلم التركي الألماني (محمد رسول الله) في محاولة لربطه بالفترة الزمنية التي ظهر فيها كمشروع، سنجد أمامنا عدة معطيات لا ينبغي تجاهلها. فالسلطة التركية، وهي الطرف الأول المشارك في إنتاج الفيلم والتي باركته، كانت سلطة «أتاتورك» الذي رفع شعار التخلي عن مظاهر الحضارة الإسلامية في سبيل اعتناق ثقافة أوروبا وحضارتها، مستغلاً في ذلك الوسائل الإنسانية وغير الإنسانية، فقد ألغى الخلافة الإسلامية وأغلق المحاكم الشرعية وأوقف عمل الهيئات الدينية، وأصبحت مبادىء عدم التدين مكفولة بنصوص الدستور. وفي عصره أيضاً ساد التفكير الغربي أو بالأحرى «الفلسفة الوضعية الغربية» بقوة سلطة الحكومة وأصبح من العسير على المنصف أن يسميه تفكيراً. وتحوّل الأمر إلى أن أصبح لا دينية تفرضها إدارة السلطان أتاتورك كما يقرر «ت كويلربنج» بترجمة الدكتور عبدالرحمن محمد أيوب في سلسلة الالف كتاب العدد ١١٦.

أما الطرف الثاني وراء المشروع وهو السينما الألمانية

التي كان فهمها للعرب والإسلام واضحاً وصريحاً ومسجلاً في عدة أفلام منها: «ليلة عربية» ١٩٢٠، «عطيل» ١٩٢٢، «هارون الرشيد» ١٩٢٤ و«مغامرات الأمير أحمد» ١٩٢٥. وهو فهم يتضمن فكرة واحدة تدور حول الحاكم العربي المتبجح الذي لا يقيم وزناً لأي مبدأ وكل ما يشغله التمتع بملذاته المتمثلة في الجنس والطرب والخمر. تلك الصورة النمطية التي تصوره جالساً على عرشه وقد اعتمر عمامته التي تزينها جوهرة كبيرة وأصابعه الممتلئة بالخواتم وهو ممسك بقدح الخمر الذهبية المرصعة بالأحجار النفيسة.

بالإضافة إلى تلك الأفلام هناك فيلم «موسم في القاهرة» ١٩٣٣ الذي صُوِّر في مصر وكان نموذجاً بالغ الضدية للعرب المسلمين، وهاجمته الأقلام العربية حين ذاك، مؤكدة على أن الرقابة المصرية قد حذفت منه الكثير من المشاهد المسيئة مثل ذلك المشهد الذي يصور حفلة ذكر للدراويش على أنها صلاة المسلمين شديدي الإيمان.



ما يهمنا هنا هو أن موقف العداء من الدين الإسلامي كان قائماً بالنسبة للسينما الألمانية - وهي جزء من الفكر النخبوي الألماني - سواء قبل الحرب العالمية الثانية أو بعدها وعندما تحالفت مع أتاتورك لتقديم فيلم عن الرسول محمد كانت النية الحسنة بالنسبة للطرفين مفقودة، وكان الهدف من تصوير شخصيته أو الشخصيات الإسلامية لا يمكن رصده لصالح الشعوب المسلمة، وهو بالضبط ما يمكن سحبه على

الأفلام التي أنتجت في دول مختلفة أوروبية أو أمريكية عن المسيح، حيث لا يمكن توصيفها في مجملها لصالح الشعوب المسيحية، فهناك دائماً صراع وأيديولوجيا وثقافة تحاول إثبات ذاتها وترسيخ أفكارها على حساب الأخرى.

ثالثاً: بالافتراض جدلاً أن النية الحسنة كانت قائمة وأن كل العناصر المادية والفنية كانت مهيّأة بحيادية لتقديم فيلم عن الرسول أو عن الحقبات الإسلامية فهناك عدة أمور تؤكد أن «تقديم الحقائق الدينية أو التاريخية بشكل غير متحيز من خلال السينما أمر صعب الحدوث.. بل يمكن القول إنه أمر مستحيل تماماً إذا اعتبرنا متطلبات الوسيلة ـ سينما كانت أو مسرحاً ـ متاحة، ففي كثير من المشاهد يمكن أن يستغنى عن الشخصية الدينية تماماً، أو قد تبرز بشكل مبسط وصغير جداً. كما أن الكثير من الأحداث تختلق ليمكن السير درامياً بالقصة إلى نهاية معقولة».

وستتأكد لنا هذه الحقيقة من خلال فيلم «الرسالة» محمد رسول الله. لمصطفى العقاد والذي شاركت في تمويله المغرب والكويت وليبيا، حيثُ بذلت جهود كثيرة لإحياء الفترة ما بين بلوغ النبي لسن الأربعين ـ سن بداية الرسالة ـ وحتى وفاته بعد اثنين وعشرين عاماً وهي الفترة التي برزت فيها أحداث التاريخ الإسلامي والدعوة المحمدية. كل ذلك ودون أن يظهر الرسول على الشاشة، فكانت النتيجة بروز الكثير من عناصر التقصير الدرامي، حيث اعترى بعض المشاهد الركاكة والغرابة.

ورغم أن المخرج حاول أن يستحضر في نطاق وظيفته كل ما لديه من إمكانيات فنية لتحقيق الإدراك الكامل للأصل التاريخي ذي الطابع الديني إلا أن التأثير النهائي كان محدوداً.

وقد استوعب العقاد هذه الحقائق بعد تقديمه لفيلم الرسالة حيث نراه يصرح عام ١٩٨٥ في حوار تلفزيوني (فيلم الرسالة كموضوع أعتز به، ولكن المحظورات التي واجهتها سواء من الناحية الفنية أو التاريخية جعلت من الصعب علي تكثيف ومتابعة الشخصيات من الناحية الدرامية، فقد كانت الشخصية تقتل في فترة معينة لتظهر شخصية أخرى مما أفقد الفيلم التسلسل الدرامي من بدايته حتى نهايته).

ومع ذلك وبعيداً عن الشخصيات الإسلامية التي حرم ظهورها على الشاشة كان أمام السينما العالمية عشرات الشخصيات الإسلامية التي كانت ذات أهمية أو ذات طابع مفصلي في تاريخ العالم والأمة الإسلامية، ورغم ذلك تم تجاهلها واكتفت بالشخصيات التي تحقق للسينما الغربية الفرصة لخلق مواجهة وصدام بين هذه الشخصيات الإسلامية وشخصيات أوروبية لها ثقلها التاريخي ويمكن مساندتها سواء بالحقائق أو بالزيف لمسخ دور الشخصية العربية من التاريخ.

ولكن ثمة بوارق سينمائية تلمع مرة هنا ومرة هناك من شأنها تقليص حدة الصراع الدائر وتهدئ من وتيرة الصدام مثل أفلام: «لورانس العرب» ١٩٦٢م للمخرج ديفيد لين، الذي قدم الشخصية العربية المسلمة في إطار يقارب الحقيقة

التي وقف عليها مؤلف كتاب «أعمدة الحكم السبعة» لمؤلفه توماس إدوارد لورانس، برؤية مستشرق (ضابط) عايش وتفاعل وأثر وتأثر بالشخصية العربية المسلمة عن كثب وحميمية.

وكذلك فيلم «مسيح مونتريال» المشار إليه قبل أسطر، وفيلم «إبراهيم وأزهار القرآن» للفرنسي فرانسوا دوبيرون الذي نال عنه عمر الشريف جائزة سيزر ٢٠٠٤م.

غير أن ما يدعم توجه التعتيم والتجهيل بالشخصية الدينية الإسلامية هو بعض الممارسات التي تفرضها بعض الجهات الدينية الإسلامية، ففيلم «القادسية» للمخرج صلاح أبو سيف والمنتج عام ١٩٧٩م والذي أصبح جاهزاً للعرض في عام ١٩٨١م وقد منعت لجنة الأزهر عرضه جماهيرياً، وجاء في نص المنع: تدور أحداث هذا الفيلم حول الصراع بين العرب والفرس وانتصار العرب في معركة القادسية بقيادة الصحابي سعد بن أبي وقاص واللجنة التي شاهدت الفيلم ترى أنه قد خرج على ما أجمع عليه علماء المسلمين وأقره مجمع البحوث الإسلامية من منع تمثيل شخصيات العشرة المبشرين بالجنة، وسعد بن أبي وقاص بطل هذه الملحمة واحد من هؤلاء المبشرين العشرة. ويستند هذا المنع في الأصل إلى قرار وزارة الإعلام والثقافة المصرية رقم ٢٢٠ لعام ١٩٧٦ المشار إليه فيما تقدم بشأن القوانين الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية، فهذا القرار في حد ذاته قد ساهم بصورة أساسية في ابتعاد المنتجين والمهتمين بهذا النوع من الأفلام عن إنتاجها خشية الوقوع في شرك قرارات المنع

وتدخل علماء الدين في تفسير كل شاردة وواردة مما يعيق حرية التفكير والإبداع في تناول الموضوعات الدينية فنياً.

والمشكلة تتكرر كلما أقدم مخرج أو منتج على التفكير في تقديم عمل جديد يتناول موضوعاً دينياً ولعل ما حدث للمخرج المصري يوسف شاهين في فيلم المهاجر ١٩٩٢م خير دليل على ذلك، فقد وصل الموضوع إلى حد الحسبة التي أقامها أحد المحامين لوقف عرض الفيلم، ورفض الأزهر الفيلم بشكل تام كونه يجسد شخصية أحد الأنبياء» النبي يوسف عليه السلام». وتحت ضغط الأزهر اضطر المخرج لإعادة كتابة السيناريو، كما غير أسم الفيلم من «يوسف وأخوته» إلى «المهاجر»، واضطر أيضاً إلى كتابة مقدمة تعرض في بداية الفيلم تنص على أن الفيلم لا يتعرض لشخص من الأنبياء ولا علاقة له بقصة النبي يوسف ولا يمت بصلة إلى أية أحداث تاريخية. إلا أن الأزهر قد رفض الفيلم رفضاً قاطعاً بحجة تحريم ظهور الأنبياء على الشاشة.

ومما تقدم يتضح أن معظم الأفلام الدينية التي أنتجت داخل مصر وخارجها قد تعرضت إلى الكثير من الاعتراضات والمنع من قبل الأزهر.



«يصنع الناس التاريخ أكثر مما يصنع التاريخ الناس، بيد أنه لا يمكن وجود جنس أو أمة اتسم تاريخها بالطابع الشخصي أكثر مما اتسم به تاريخ العرب، ففي قرابة أربعة عشر قرناً منذ قيام النبي محمد تتكشف قصة العالم العربي مثل

سلسلة جبال ممتدة تمثل قممها الشاهقة الفتوح وعظائم الأعمال التي قامت بها الشخصيات التاريخية الكبرى وفيما بين القمم أغوار شديدة الانحدار من التدهور العميق بعد أن تغادر كل شخصية كبرى التاريخ».

تلك كانت المقدمة العميقة المغزى للسياسي الإنجليزي «أنتوني نانتج» في مدخل كتابه المعنون بـ (العرب)، وهي كلمات تجسد الوجه الآخر من النظرة الغربية تجاه الشخصيات التاريخية العربية سواء التي عالجتها المؤلفات الغربية ذات الطابع التاريخي أو التي قدمتها السينما الأمريكية والأوروبية في أفلام سينمائية، وما صاحب هذه الأفلام من تنقيب عن تفسيرات دينية وسياسية تصلح كأساس لتشويه هذه الشخصيات أو تجاهل أدوارها الإيجابية، أو التركيز المقصود على شخصيات كان لها أدوارها السلبية في تاريخ الأمة العربية، وقد يساور الشك في الخروج من الحالة الراهنة مع انعدام وجود سينما عربية قوية التأثير تستطيع الوصول إلى المتفرج العالمي بالإمكانيات الفنية العالية.. فلو وجدها هذا المتفرج فإن الأمر سيختلف بالنسبة لعرض القضايا الأحداث والشخصيات الدينية، وهذا لا يعني أن تكرر الأخطاء وتقدم أفلاماً مجابهة تشوه الشخصية الدينية الأخرى، فستصبح النظرة حينذاك أحادية الجانب ويجب إدراك مقولة أنتوني نانتج ففي «حالة النزاع والتباين بين الشعوب يختلف موقف البطل والشرير وفقاً لاختلاف نظرة كل شعب له».

ومن هنا تفرض المسؤولية الحضارية تقديم الأحداث والشخصيات التاريخية بعيداً عن أية مؤثرات تنصرف عن طريق الحقيقة والموضوعية.

ولا جدال أن السينما العربية في الثلث الأخير من القرن العشرين بدأت تدرك ضرورة تقديم صورة تتحرى الحقيقة التاريخية مثل «الرسالة» و«عمر المختار» لمصطفى العقاد و«المسألة الكبرى» لمحمد شكري جميل و«وداعاً بونابارت» و«المصير» ليوسف شاهين والفيلم الوثائقي ابن سعود، «ملحمة الصحراء» (فيلم مشترك بين التلفزيون السعودي والقناة الثانية الفرنسية ضمن برنامج ملفات الآن ديكو).

الفصل الرابع

إحياء السينما الشعرية

قد يبدو العنوان أعلاه غريباً للبعض، حيث يتبادر إلى الذهن تساؤل بديهي: هل هناك سينما شعرية؟ ولكن بقليل من التبصر يمكن القول إنّ الصورة السينمائية بالضرورة تتضمّن نفسَاً شعرياً، فمنذ العرض السينمائي الأول لـ(الأخوين لوميير) (لويس وأوجست) مخترعي جهاز السينماتوغراف سنة ١٨٩٥م، والصورة السينمائية لا تكف عن بث الشعر المرئي، واستمرت تلك الصورة الشعرية حتى آخر إنتاج سينمائيّ مُعاصر، بما فيه أفلام الخيال العلميّ، وأفلام الرسوم المُتحركة، والأفلام التجريبية، وحتى الأفلام التسجيلية عن الحيوانات والحشرات وغيرها.. الشعر إذن عصب لا يمكن عزله عن الصورة السينمائية، ولهذا فإنّ السينما الشعرية، أو الشعرية في السينما، تتجسّد أكثر فأكثر مع الأفلام التي واكبت الحركة السريالية في نهاية العشرينيّات مع أندريه بروتون، مان رايّ، لويّ بونويل، سلفادور دالي، جيرمين دولاك.. ومن ثمّ الواقعية الشعرية الفرنسية في الثلاثينيات: مارسيل كارنيه، جان كوكتو، روبير بريسون، جاك تاتي. وبعد ثلاثة عقود من الزمان، جاء السينمائيّون

الشعراء من جمهوريات الاتحاد السوفيّيتي السابقة مثل: تاركوفسكي، بارادجانوف، ليقدموا لنا شعريةً سينمائيةً من الصعب التخلص من آثارها.. ولذلك فإن النقاش والحوار وتبادل الأفكار سوف يجعل دائرة الشعرية في السينما تتوسّع أكثر فأكثر، للدرجة التي تحث على العثور عليها في كلّ فيلم نشاهده.. وهنا سنتساءل ببداهة ما هي السينما الشعرية؟

لنستعرض بعض المقاربات للمفهوم:

(ثمة تعبير أصبح الآن مألوفاً، وشائعاً: السينما الشعرية، ويعني السينما التي تبتعد بجسارة في صورها عمّا هو واقعيّ، وماديّ مُتماسك، كما يتجلى في الحياة الواقعية، وفي الوقت نفسه، تؤكد السينما وحدتها التركيبية الخاصّة، لكن ثمة خطراً متوارياً يواجه السينما في ابتعادها عن نفسها.. السينما الشعرية في الأفلام القصيرة، عادةً، تلد رموزاً، مجازات، ومظاهر أخرى، أيّ أشياء لا علاقة لها باللغة الطبيعية المُلائمة للسينما) أندريه تاركوفسكي - ترجمة: أمين صالح.

(السينما الشعرية لا تعني أبداً أن نعالج قصيدة شعرية سينمائياً فقد تتم معالجة إحدى القصائد الشعرية وقد لا يكون الفيلم فيلماً شعرياً. والحوار الشعري في الفيلم لا يعني أبداً أن الفيلم شعري. السينما الشعرية هذا المصطلح الصعب الذي أطلقه المخرج الإيطالي بازوليني وتحدث عنه المخرج الفرنسي جون كوكتو. بازوليني يؤكد أن السينما أداة للتعبير

ويعتبر السينما لغة تعبير قادرة علي إيصال الأفكار والأحاسيس ويعتبر أن السينما الشعرية سينما تتعمق في الوضع الاجتماعي بطريقة تحليلية فلسفية نقدية وقد يثير هذا التحليل الكثير من النقد وأكثر السينمائيين الشعراء يمزجون بين أفكارهم الشخصية الذاتية وفلسفتهم الخاصة وأحاسيسهم مع الفلسفات والأساطير أي إن الفيلم الشعري لا يعتمد على قواعد مكتوبة في الإخراج السينمائي فهذا الاتجاه أثار الكثير من الاضطراب وخلط العديد من الأوراق.) حميد العقبي. سينمائي يمني.

و(مازلنا نتردّد أمام صيغة: الفيلم/القصيدة، أو، من أين نستمد الشرعية، في قصيدة النثر السينمائية!!.حينها، سوف يبدو بأننا سوف نتعثر في مأزق شحّ المصادر الفيلمية، والنقدية التي تجرأت بقوة للخوض في الجانب الشعريّ لفنّ الصور المرئية المُتحركة، في حين أننا سوف نجد بالمقابل حديثاً طويلاً عن شاعرية السينما في مناسبة، أو أخرى، وكنا قد شهدنا كيف أنّ (الفيلم القصير) أخذ على عاتقه مهمّة الخوض في مغامرة الشكل الشعريّ بجرأة، ووضوح) حسن بلاسم.سينمائي عراقي.

ولأن (الفيلم الشعري) قد أوجد صلة عميقة بين عناصر متعددة، عندما نقل الرواية والقصة والمسرحية والملحمة والأسطورة من أطرها المعرفية التعبيرية الخاصة إلى مكونات وأدوات اللغة السينمائية، كما سماها مارسيل مارتن، بدت شعرية السرد السينمائي، إشكالية تتصل بالنوع

الإبداعي وبالأسلوب وبالمدى الذي بلغه المبدع في التعبير السمع بصري، انطلاقاً من القراءة الأدبية السينمائية، ممثلة بقراءة كاتب السيناريو وانتهاء بالتكامل في قراءة المخرج، فهو - الفيلم الشعري - إطار يتسع للتعبير عن النوع الفيلمي من جهة، ويرتقي بالتفاصيل والمعطيات من سكونيتها ووجودها المجرد المباشر والأقرب إلى الواقعية، إلى فضاءات الطرق التعبيرية المتصلة بالرموز والدلالات والإحالات التفسيرية المرتبطة باللون والشكل والهيئة والحركة.

والسينمائي هنا معني بتحميل المشهد الواحد (كوحدة مقترنة بالسيناريو) وباللقطة (كوحدة مرتبطة بالإخراج) بمرجعيات لا تقدم الصورة في دائرتها المعنوية المباشرة، بل بما بعد الصورة وما بعد التعبير المباشر، وربما تتسع الدائرة هذه لتفتح مدارات أوسع للانتقال بالرمز والدلالة من الإطار الكتابي إلى كمٍّ غزير من الاحتمالات الفكرية والمعنوية التي تقدمها الصورة، وبهذا تنخرط التجربة في تتابع بنائي ينشد شكلاً من أشكال التعبير المبتكر.

ولعل هذا الجانب تحديداً يقود إلى محصلات متعددة توصلت إليها التجربة السينمائية تحتم الخروج من النمط التقليدي والمألوف والمكرر إلى خطاب فيلمي مهيأ للدخول في دائرة التأويل واستقصاء البنى الرمزية. وبموازاة ذلك نجد أن أشكال التعبير الفيلمي تستوجب قدراً كبيراً من التجريب في ايجاد المنحى الأسلوبي الذي يختص بعمل إبداعي دون غيره.

وعلى هذا المنوال، في البنية الشعرية وإنتاج المعنى

ينشغل السينمائي كمنتج للخطاب بإشكالية إنتاج المعنى وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد الإحالات الرمزية للنص وتوليد الانساق والعلامات والشيفرات الرمزية السمع بصرية، أي أن تكون هنالك بنية من الرموز الفيلمية تحملها مفردات اللون والحركة والشكل والبناء المكاني، رموز خاصة منها ما هو مباشر لدفع المعنى وفكرة العمل إلى الأمام، ومنها ما يمكن استخلاصه معنوياً يتعلق بالنسيج الفيلمي الكلي.

وعبر هذه المستويات وباتجاه إنتاج المعنى لابد من توليد ما عرف بالرسائل بين منتج الخطاب ومستقبله، حيث ستحمل هذه الرسائل بمعطيات إشارية ودلالية ترتبط بخصوصية الفيلم كوسط (سمع بصري ـ حركي). فالرسالة محملة بشيفرات سمعية عبر الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية، وكذلك بشيفرات بصرية عبر دلالات الصورة وغزارتها التعبيرية، وأخيراً بشيفرات حركية متنوعة وبهذا يمكن التوقف عند هذا المعطى لإنتاج المعنى عبر تلك الشيفرات من خلال ما يأتي:

١ ـ الدلالة السمعية: ثمة قراءة ترتبط بتباينات يقدمها الصوت من خلال أنماط الحوار وما يحمله من بنى شعرية دالة تقترب من جمالية البناء الشعري عبر تنويهات رمزية ودلالات مباشرة وغير مباشرة، وفي الوقت ذاته ثمة كثافة في التأثير بواسطة المؤثرات السمعية التي تسهم بقوة في الانتقال إلى بيئة الحدث وبالتالي تقرب الرسالة من التكشف، كسقوط

شيء من مرتفع إلى قاع وسماع صوت المؤثر، هو كشف خبري لكنه نوع من التباين بين الارتفاع والانخفاض، بين التجسيم والاقتراب من البعد المكاني كما يقول (الآن كاستي) المنظر الجمالي السينمائي.

٢ ـ الدلالة البصرية: باعتبار الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى، وصنع اللغة الشعرية أو المساهمة فيها على أساس أن السينما هي لغة صورة أساساً، وكذلك هي شاشة التلفاز وشاشة الكمبيوتر وبرامجه الصورية، وكذلك شاشة عرض الشرائح المصورة، من هنا فالمساحات تتخلق على سطحها مستويات المعنى ويجري عبرها إنتاج الرسائل فنحن هنا أمام وسائط كثيفة ومتداخلة تبدأ بسطح الشاشة وتتسع للعمق الفراغي.

٣ ـ الدلالة الحركية: لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة، تتأكد عملية توليد المعنى المقترن بتوليد الحركة وتتابعها، وعبر هذا التتابع يتهيأ ذهن المشاهد لاستيلاد ما وراء الحركة بحثاً عن صلة تصله بما هو معروض أمامه، باستقبال الرسالة في شكلها المتحرك وتفكيك شيفراتها والتفاعل معها.

إن الفيلم الشعري.. هو محصلة مرئية سريعة الزوال، فتتابع آلاف الصور تزيل معها المعنى المباشر وتنطلق من هذا المعنى إلى معنى مضمر يجري خزنه في الذاكرة، ولذا لا بد من تخليق قوى (التخييل بالمشاركة).. المقصود هو بناء عالم خيالي مشترك بين الصورة ودلالاتها ومكونها الشعري الرمزي

والاستعاري والجمالي وبين المتلقي المستعد لرسم الاشارات واستقبال الرسائل حسياً، وإيجاد ترابطات ذهنية معنوية فيما بينها.

ما يجب الانتباه إليه هو عملية قراءة (المعنى) و(الأثر) بين النص الشعري والشكل السينمائي عبر فرضية (الاثر الجمالي السمع بصري)، وبناء عليها يكون توليد المعنى والأثر هما المحركان الأقوى في بناء الشكل الشعري من جهة تلازمه مع النسق السينمائي السمع بصري، فالشعرية لم تعد منخرطة في فاعلية أداتية شرحية، بل إنها معنية بصنع أثر ما لدى المتلقي والاندفاع بعيداً فيما بعد الاثر من أصداء وتفاعلات نفسية محركة للمخزون المعرفي والشعوري، إنها آلية إيجاد علاقات بين الأشياء والظواهر والارتقاء بالمظاهر المرئية المشوشة إلى حيز الدلالة والرمز وتحريك الذاكرة المبدعة.

وبهذا ستتشعب فاعلية الصورة في البناء الشعري إلى آليات متعددة كالتجسيم والتشخيص والايحاء والحركة وتوليد الإيقاع والمكونات الإبداعية الأخرى وبذا يكون للصورة منطقها الداخلي في التعبير عن النسق الشعري، ونقل شعرية السرد، عبر علاقات بنائية كثيراً ما عبرت عنها تجربة (كوكتو) في سلسلته (دم الشاعر)، و(ثلاثية أورفيوس) وناقشها (كرستيان ميتز) فيما انشغل (رولان بارت) طويلاً بقراءة المعنى الثالث للصورة وإحالاتها النسقية في تجربة الروسي المؤسس (ايزنشتاين).

الفصل الخامس

بين السينما والنص المكتوب.. إيجاد الصورة

الأفلام السينمائية التي نشاهدها على الشاشة الكبيرة أو الفضية (تلفزيون أو مونيتور) مصورة على أشرطة مصنوعة من مادة تسمى «السيليوليد»، وهذه الأشرطة، كما هو معروف، تلف على بكرات كبيرة الحجم وثقيلة الوزن. ولكي يتم التصوير عليها فإن الأمر يتطلب كل تلك الجهود التي يبذلها السينمائيون لإظهار الأفلام على هذه الأشرطة. وبحسب ما يذهب إليه صناع السينما الأكثر احترافاً في العالم، فإن هذه الأشرطة تعيق الكثير من الأفكار التي يطمحون لتحقيقها في العرض والإنتاج السينمائي، لذلك يتم التحرك منذ عقد على الأقل إلى السينما الرقمية، أي الاستغناء عن هذه الأشرطة المقيدة، والاستعانة بالبرمجيات الإلكترونية فهي ستوفر فرص إنتاج جيدة، وستحقق مشاهدة أفضل وأوضح وأكثر إمتاعاً.

من هذا المنطلق يتنبأ الكثيرون من السينمائيين بأن استخدام التكنولوجيا الرقمية سيكون سبباً في خفض تكلفة صناعة الأفلام. كما سيزداد عدد المنتجين لأفلام الحركة والروايات الملحمية والفنتازية، وهي الأكثر إقبالاً وتفضيلاً

من قبل الجماهير. تلك التنبؤات والتي أرى أن المنطق يحكم إرهاصاتها وردت في مجلة Première عدد نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٦م ضمن مقالة للناقد السينمائي جورج لوكاس. فكثير من قصص الخيال العلمي والروايات التاريخية والرسومية والفنتازية يتعذر ترجمتها إلى مشاهد سينمائية بكفاءة لأنه يتعين أن تعرض في الفيلم بشكل معادل لما توحي به من أفكار، وهي لا تزال على شكل كلمات داخل كتاب على أن الفجوة بين هذين الوسيطين الإعلاميين (السينما والكتاب) ستضيق على نحو متزايد، وستقترب الكلمة المكتوبة من الدراما المصورة.

إذاً في المستقبل القريب، كما يؤكد لوكاس، سوف يتم تصوير الفيلم والتخطيط له بنظام التكنولوجيا الرقمية، حيث ستنقل بشكل آلي الصورة المسجلة إلى الكمبيوتر، كما ستتم معظم أعمال ما بعد الإنتاج بواسطة الكمبيوتر وسيتعين على أغلب العاملين في الفيلم تعلم عمليات وتقنيات إبداعية جديدة.

عندما عرض المخرج الفرنسي جورج ميلييه في فيلمه «رحلة إلى القمر» عام ١٩٠٢م مشاهد لرجال فوق سطحه، كانت هي المرة الأولى التي حاول فيها الإنسان أن يجعل غير الواقعي واقعياً عبر واسطة تصويرية متحركة. وكانت هذه الحيلة السحرية بداية تبلور «شكل فني» سينمائي جديد، ثم نُفذ فيلم «كينغ كونغ» الذي تم إنتاجه عام ١٩٣٣م، معلماً بارزاً في حقل التصوير السينمائي (صورة بصورة) واكتملت

إمكانات فن تحريك الدمى في الستينات مع فيلم «راي هاري هوسين» .وسلسلة أفلام «سندباد البحار».

كل ذلك يقود إلى توقع استثمار السينمائيين العرب ـ ولو لاحقاً ـ وخصوصاً الخليجيون الذين لا تزال سينماهم في طور التكون، إلى المضي قدماً في إنتاج أفلام سينمائية تعتمد على التكنولوجيا الرقمية اعتماداً كلياً. ومن الراجح أن تتقدم سينما الانترنت حيث شهد العامين ٢٠٠٥، ٢٠٠٦ خطوة كبرى في هذا الاتجاه. وصنعت شركة «انتل/ Intel» موقعاً مخصصاً لبث الأفلام عبر الإنترنت اسمه (كليك ستار) يشرف عليه الممثل مورغان فريمان، وقد بث هذا الموقع أول فيلم رقمي بواسطة تقنية (واي ماكس).

ذلك يقود، من جهة أخرى، إلى أسئلة عديدة تدور حول مضامين النصوص الأدبية التي تأخذ في الحسبان أنها معدة للسينما، تلك النصوص التي كان ولا يزال أكثرها ينجز بطريقة مزج الفكرة والموضوع بجماليات الصورة ومتخيلها الدرامي، والتي بالضرورة لا تحيد عن توظيف إمكانيات كل هذا التضافر بغرض خلق الفكرة وتحميلها بيئة وزمن ودلالة الكلمة.

وفي ضوء هذا التصور أخذ العديد من كتاب السيناريو معالجة مضمون الاعمال بطرق فنية إبداعية، تعتمد النص وتسلك الصورة بعملية أطلق عليها محمد بنيس (ترحيل النص) ودمجه في الصوت والحركة، إذ يتم نقل الاشارة اللفظية وتحويلها إلى إشارة ضوئية، كي تدخل في صلب قناة

الاتصال عبر الصورة المعبرة، هذه القناة تجعل من مفهوم النص الادبي مفهوماً مغايراً لفعل القراءة، ضمن الخط الابداعي المنتج والطريقة التي تقدم بها المادة.

وهذا التفاعل بحد ذاته يحدث تمايزاً واضحاً في عمل السيناريست إلى درجة يمكن معها تحديد أين يكمن المعنى.. وأين تكمن أداته؟ لأن كل ما يفعله هو خلق النص وإنتاجه من جديد على وفق مكونات الصورة والاضاءة والمؤثرات الأخرى كالموسيقى واللون والديكور.

إن الأمر في غاية الوضوح بحسب ما أشار إليه المخرج والمؤلف البولندي اندريه فايدا، بعد العرض الخاص لفيلمه «المواسم الجنائزية» حيث الأحداث المريبة والمفتعلة التي ترتكبها الدول العظمى بحق الدول الضعيفة والتي خلقت كيانات غريبة وطارئة علي سطح هذا الكوكب.وكلما ساءت العلاقة داخل الذات الانسانية ازداد معها إهمال القيم الحقيقية للوجود، ولذا أخذ الخوف يشكل واحدة من العلامات الفارقة لحياتنا التي بدت كالكوميديا السوداء. فبين البرجوازية التي أحدثها النمو الاقتصادي الغربي والفقر المدقع الذي تكون بفعل الاستلاب والهيمنة والاستهلاك يتمركز شبح السلاح النووي الفتاك الذي يهدد بالفناء المطلق.

نرى هذا الوضع المتأزم لحالة إنسان العصر المحيرة والمقلقة شكل محتوى النص لفيلم «المواسم الجنائزية» أو «مواسم الجنازات»..

لنتخيل هذه اللقطة:(علبة سوداء ملقاة على ساحل الرمال)، من الممكن أن توحي لنا اللقطة بتحسس وجودها من دون أن نراها، ربما تحتوي على مادة نصية، في إشارة إلى المعنى المضمر في سياق المشهد، فنجد اختيار زاوية اللقطة ومهارة التكنيك يعطي انطباعا مخالفاً في كل لحظة حتى تغدو المسألة في غاية التعقيد أمام طلاسم الصور المتداخلة في تحدياتها المستمرة لمناطق الاحتمال والتوقع الخيلاتي.

مخرج الفيلم أراد أن يهيئ المشاهد لتقبل الحقيقة، حقيقة الصور المسكونة باليوتوبيا النصية، وأن الواقع (المصور) يتأرجح بين المعقول واللامعقول وبين وعي حكمة الكلمة وانتهازية فرصة التصوير.. حين نرى القراصنة في جو احتفالي يخططون لبناء دار تأوي المشردين المنبوذين.

تتطابق أسئلة اندريه في تماهٍ فني مع أسئلة الموجة الجديدة، إذ تكاد رموز الصورة وزوايا التقاطها تشكل أجواءها كفاصل إيقاعي بين خصائص المشهد ورصد المشاهد، مستعينة في ذالك بإمكانية الكاميرا على بثّ الحياة في كل ما يوضع أمام عدستها، فتخلق الاشياء لحظتها الحسية المرئية.. سواء كان من خلال تقطيع المشهد إلى سلسلة من اللقطات ذات الزوايا المختلفة أو في استخدام ألوان متجانسة وأعتمادها الضوء بأقصى دقة ممكنة كي تتيح لنا اكتشاف مواطن القبح والجمال وبمعنى آخر أكثر دقة، لان

تلك اللقطات لها طاقة على تمرين وتفعيل حسية التلقي في ذهنية المشاهد عبر تنقلات مشهدية متباينة داخل اللقطة.

هذه التشكلات الفنية الإيحائية تتوازن فيها معايير الصورة والكلمة في نظم التعبير عن الاشياء بغية إنتاج الدلالة والمعنى.

هكذا يتجلى دور النص، فاتصال «أندريه» بأفلام الموجة الجديدة يتحرك على مستويات عديدة من الرؤى، يأخذ كل منهما شكل المعالجة والاسلوب منهجاً ومفهوماً في إنتاج فلسفة العمل السينمائي، علي غرار ما يحدث في الادب تماماً وكأن ما يتحقق في هذه الظاهرة له علاقة بنبوءة المنظر والمخرج الروسي المعروف «إيزنشتاين» قال ذات مرة: لا يمكن أن أطمئن على السينما في خضم الانتاج المتلاحق للأفلام الوثائقية والتسجيلية وحتى التأريخية والسياسية إلا بعد أن أرى السؤال يتجسد في نص السينما / نص الإبداع المتخصص الذي هو بحق كنزه وجوهرته.

وبهذا المعنى اتجه أكثر كتاب نصوص السينما إلى التغريب والضدية والاختلاف والازاحة، أي إن السينما في مغايرتها وجدت اختلافها وحريتها في فضاء التعبير، واستطاعت أن تحول أو ترحّل معنى النص والاثر البصري من تغريبة الواقع إلى التجاوز.

في ضوء هذه المعطيات نرى أن كتاب السيناريو

والنصوص لم يعد اهتمامهم يحتفل بالتفاصيل أو الوصف بل يتعدى ذلك إلى مركزية الصورة التي تهشم الابنية المتشابهة وإحداث تغيرات في الشكل التقليدي وتجاوز مشاهد السرد والترتيب والابحار بوساطة حركة الكاميرا نحو البعد الثالث الذي يجسد المناطق غير المرئية على الشاشة، كي يستلهم المشاهد وصفه وتفاصيله التي تحدث في لحظة الاستعادة.

ولذلك عادة ما يكون الفعل في النص السينمائي، في حالة التنفيذ، مقترناً بانحراف زاوية الكاميرا عن طبيعة المشهد وبـ (إيقاع مختلف) هذا الفعل لديه القدرة علي تغيير طبيعة العناصر الأساسية في تركيب الصورة التي تتجسد فيها وقائع ممكنة تأخذ انعكاس هذه العناصر على بنية العمل بشكل مختزل لتري فاعليتها وتأثيرها، وأول هذه العناصر: اللون فبالاضافة إلى رموزه الجمالية وما يمكن أن يمنحنا من مشاعر وأحاسيس، له القدرة على خلق ثنائيات غير متجانسة من الاضداد كالود والنفور وما شابه ذلك.. في حين تعطي الموسيقى والمؤثرات الصوتية شلالاً من المعاني بغية استثمارها وفق متطلبات وحيثيات المشهد في المجاز والتورية والرمز، وهذا ما يتطابق وأهمية الديكور الذي هو ـ معني بزمكانية اللقطة ـ إزاء النسق الصوري القائم.

أن تأخذ المهارة دور الفعل في زاوية الكاميرا، لتغيير الدلالات أو الوحدات عن صياغاتها المعروفة، يعني إن تقدم

الكاميرا مغزى آخر في عملية التثوير الفني أو الدلالي وتحفز المساءلة كما يقول محمد برادة، فهذا التعبير (التصويري) لا يقصر الأمر على تكسير هرمية البناء وأفقية الزمن، وإنما الواقع هو الذي يهب الكتابة شرعيتها ويبررها في الصورة أو في النص.

لنتساءل من جديد: هل كل ما حاوله كتاب السيناريو من إنجاز في عالم السينما قادر على تفعيل مخيلة المشاهد بنفس قوة تأثير الملامح التي تنتجها خبايا النص الأدبي، أم إن جمالية الإبداع هي التي تحدد جمالية التلقي؟.

الفصل السادس

السينما الفقيرة

دخل هؤلاء الأثرياء الإقطاعيون القرية الآمنة، ونصبوا لافتات ضخمة تعلن عن مشروع سياحي ومدينة ملاهي وكازينو للعب القمار، وسرعان ما بدأت التراكتورات والبلدوزرات في تمزيق بطن الأرض ليقف أهالي القرية مبحلقين إلى أراضيهم المغتصبة، ناظرين إليها بألم وحرقة ممتزجة بخوف ومرارة.. جاء هؤلاء الأثرياء بأناقتهم الممسوخة ونقودهم المغسولة وأسلحتهم وشرطتهم وكلابهم ورعونتهم وكامل جبروتهم..أخذوا يشترون الضمائر، ويرشون كل من يسهل لهم إقامة مشاريعهم، حتى أنهم اشتروا عمدة تلك المنطقة ورجال أمنها الذين تعاونوا معهم ليقطعوا المياه عن أراضي المزارعين بغرض تجفيفها لكي تبور ويجبر المزارعين على الاستسلام بلا مقاومة.

وهكذا نجحت خطتهم في الوقت الذي ظهر فيه ذلك الشاب المزارع (روبن بلاندز/ Ruben Blads) والذي رفض أن يتنازل عن أرضه وأرض أسلافه، وعمل على زراعتها وفلاحتها بمجهوده وبمعاونة أسرته الصغيرة المتمثلة في زوجته الحسناء (سونيا براغا / Sonia Braga). وما أن بدأت

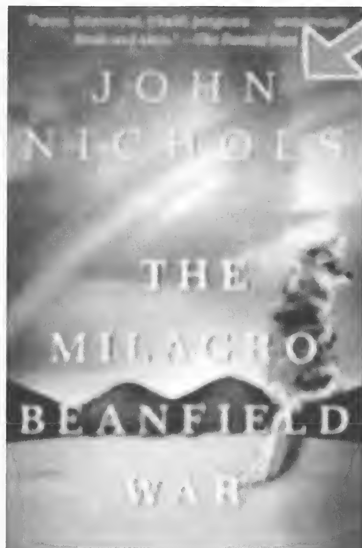
الأرض تنبت من جديد حتى وقف أهل القرية يرقبون النتيجة: هل سينجح هذا الشاب في دحر العدوان وتحقيق حلمه وأحلامهم في طردهم.

وهنا تحمس محامي القرية وكتب في الجريدة المحلية مقالاً يهاجم فيه استيلاء الأثرياء على أراضي المزارعين، فجن جنون الأثرياء وقاموا بشراء جميع نسخ الجريدة وصادروها قبل أن تصل إلى أحد من أهل القرية.. وفي مشهد من أجمل مشاهد الفيلم وأكثرها ذكاء في التنفيذ، تهب عاصفة هوائية شديدة وتبعثر أكوام الجريدة المصادرة وتطيرها في السماء وتدفعها الرياح إلى كل مكان في القرية فتتساقط على رؤوس أهل القرية وتقع بين أيديهم.. جاءتهم الكلمات إلى أماكنهم وكأنها رسالة من السماء تدعوهم للتمسك بالحق ومقاومة ظلم الأغنياء.

هذا ما ترويه قصة فيلم The Milagro Beanfield War (ميلاجروا.. حرب الفاصوليا) للمخرج والممثل «روبرت رد فورد» عن رواية صدرت عام ١٩٧٤م بنفس العنوان للكاتب «جون نيكولز»، حيث اشتركت الولايات المتحدة بالفيلم في مهرجان كان سنة ١٩٨٨م. والكاتب يعني بتعبير (حرب الفاصوليا) تصاعد الموقف والمواجهة بالأسلحة بين الشاب زارع الفاصوليا عندما حان موعد جمع المحصول، وميلاجروا هي القرية المكسيكية التي دارت فيها الأحداث وزارها الكاتب «نيكولز» ضمن جولة استغرقت ثلاث سنوات بين مدن وقرى نيومكسيكو يبحث فيها عن الجذور الثقافية والفنية والروحية لسكان تلك المناطق، فخرج من

جملة ما خرج بروايته هذه التي مزج فيها الخيال بالواقع، معطياً لشخصياتها سمات تفيض بالعذوبة والمرح كطبيعة المكسيكان الحقيقيين. وهو ربما فعل ذلك حتى يتسنى له تمرير ما يريد أن يقوله بطريقة تهكمية مرحة.. التهكم والمرح، السمتان التي حافظ عليهما «رد فورد» في بناء شخصيات فيلمه، وبدتا أكثرها وضوحاً مع شخصية عجوز القرية (ريتشارد برادفورد/ Richard Bradford) الذي يقبع طوال مشاهد الفيلم أمام بيته مرتدياً ملابسه التقليدية المهترئة، معتمراً قبعته المكسيكية الواسعة، يتحدث بالحكمة المغلفة بالسخرية، متخيلاً أنه يلتقي بملاكه الحارس (جيمس غامون/James Gammon) الذي يخصص له مقعداً أمام كوخه المتهالك، ليجلس عليه ويحاوره تلك المحاورات التي تضفي على الفيلم عمقاً ممتعاً.

دُشن فيلم حرب الفاصوليا مع سلسلة أفلام لحقته بعد ذلك ضمن ما عرف بسينما الفقراء والمظلومين التي أطلقها السينمائيون الفقراء في دول أمريكا اللاتينية، والتي شكلت تياراً واضحاً في إنتاج السينما العالمية بعد ذاك، وساهم مهرجان كان، على وجه الخصوص، ابتداء من حرب الفاصوليا، في إلقاء الأضواء على هذا الاتجاه خلال السنوات التالية (التسعينات)، فمنح جوائز لمنتجيها وكرّم ممثليها وفنييها، لتؤكد إدارة المهرجان بذلك على أهمية هذا التيار التي يعبر عن قضايا الفقراء تعبيراً يتسق مع التسمية من حيث العمل على (تفقير) العناصر المادية الإنتاجية للفيلم.



حرب الفاصوليا

وهكذا تفاعلت في التسعينات تلك الصناعة السينمائية التي لا يقف وراء إنتاجها رساميل ضخمة. وأصبحت تنتج خارج إطار النظام الانتاجي ذي الميزانيات الكبيرة، حتى تأسس المصطلح (سينما الفقراء والمظلومين) أو (السينما الفقيرة) بحيث يعني الفقر في التمويل، وليس في الأدوات الفنية، فإذا كان فقر التمويل المادي واقعاً فهذا لا يعني أي أمر آخر سواه.. كفقر الموضوعات، أو الرؤى أو الافكار التي تحملها أفلام هذا الاتجاه، ولا يعني، بالضرورة، ضعف المعطيات الابداعية التي تتصل بصناعة الفيلم الفقير، ففي الكثير من أفلام السينما الفقيرة، ما يدفع عنها تهمة الرداءة، حتى ضمن حدود الفهم التجاري للصناعة.

إذن حان موسم جني الفاصوليا، واشترك الأهالي مع «روبن بلاندرز» في احتفال بهيج، بينما مجموعة من الأثرياء احتشدوا مع حراسهم بالأسلحة والآليات لإتلاف محصول الفاصوليا وتأديب المتمردين.. تصدى عجوز القرية لشراهة الأثرياء، وحمل بندقيته، لأول مرة في حياته، ولأول مرة منذ بداية الفيلم يغادر كرسيه، ويطلق الرصاص عليهم، لكنه أثناء التراشق معهم يصاب برصاصة من أحدهم، ويسقط جريحاً، وينقل إلى العلاج، بينما تزداد قوة الاحتجاج والمقاومة وتبلغ مبلغاً لا راد له، فينسحب الإقطاعيون الأثرياء في هزيمة مخزية لترتفع أصوات الأهالي بالغناء والفرح.. وهنا يطلب (الملاك الحارس) من العجوز أن يستريح.. فيستدير العجوز عائداً، مزهواً، ويقفز فوق

أحد الأسوار بمرح، ويتوارى في البعيد.

عندما تحدث «روبرت رد فورد» إبان عرض الفيلم في كان ١٩٨٨ قال «بأن فيلمه يعبر عن قوة التغيير الذي يمكن أن يحدثها احتجاج إنسان واحد فقط». ثم بعد سنوات - يناير/كانون الثاني ٢٠٠٧ - صرح ريدفورد في حوار مع وكالة فرانس برس وبثته قنوات أوروبية قائلاً: «لقد رسخ فيلم حرب الفاصوليا، منذ ذلك الوقت، اتجاه السينما الفقيرة، وعندما عرضناه في كان لم نكن نقصد سوى ذلك».

اذاً فإن السؤال يتجه الآن نحو الكشف عن معنى مصطلح السينما الفقيرة. حيث يعرفها الناقد يوسف «بأنها من حيث المبدأ مصطلح يعني تلك الصناعة السينمائية التي لا يقف وراء إنتاجها رأس مال ضخم. أي إنها مما ينتج خارج إطار ذلك النظام الانتاجي الذي يشترط الميزانيات الكبيرة أو الضخمة. وبتعبير آخر فإن المصطلح يذهب إلى التمويل المادي، وليس إلى أي أمر آخر سواه»، وبالتالي فهي لا تعني الفقر في الموضوعات، والافكار التي تحملها، وحتى فإنها لا تعني ضعف المعطيات الابداعية. وبتعبير آخر فإن أي حديث عما يمكن أن يسمى بالتميز النوعي، لا ينحصر بأفلام الميزانيات الكبيرة التي تبلغ ملايين الدولارات، ففي الكثير من أفلام السينما الفقيرة، ما يدفع عنها تهمة الرداءة والتخلف، حتى ضمن حدود الفهم التجاري للصناعة.

ويعد فيلم «مشروع الساحرة بلير» The Blain Witch

Project لدانييل ميريك، وأدواردو سانشيز مثالاً آخر للسينما الفقيرة فقد تمّ إنتاجه ببضع وعشرين ألفاً من الدولارات (٢٥ ألفاً تقريباً).

بعد انتهاء المشاهد الاولى، سندرك أن مخرجي الفيلم (وهما طالبان في جامعة كولومبيا) حاولا الخروج على المألوف من أساليب الاخراج، فالاسلوب التوثيقي يندغم في الروائي، والاثنان يتماهيان في بعضهما فيمهدان الطريق لظهور أسلوب جديد يمتلك مشروعيته من عقد قران الاثنين معاً.

وقصة الفيلم عن ثلاثة شبان يدرسون في إحدى الجامعات الأمريكية أرادوا القيام بمشروع حول غابة في منطقة (ميرلاند) في الولايات المتحدة الأمريكية يقال إنها مسكونة بالأرواح الشريرة، وكان الاعتقاد السائد أن هناك ساحرة شريرة كانت تسكن قديماً في هذه المنطقة وتدعى (الساحرة بلير)، وبدأ الشباب في إعداد العدة لهذه الدراسة وسافروا إلى الغابة المذكورة، علماً أن كافة مراحل التصوير قد صورت من قبل هؤلاء الشباب أنفسهم.

وقبل دخول هذه التجربة قاموا بإجراء لقاءات ومقابلات مع أناس يسكنون بالقرب من هذه الغابة، ومنهم من كان مصدق بهذه الرواية ومنهم من كان يعتبر كل ذلك من الخرافات والدجل، وقد أُجري لقاء من قبل أحد هؤلاء الشباب مع امرأة كبيرة في السن تقوم بدراسات وأبحاث حول الطاقة النووية، وكان أهل هذه المدينة الصغيرة يعتقدون

أنها تعاني من اضطرابات نفسية، ومما قالته هذه المرأة: أنها ذات يوم كانت بالقرب من هذه الغابة وفجأة شعرت وكأنما أحد بجوارها فنظرت، فإذا بها ترى امرأة طويلة القامة يغطي جسمها شعر يشبه ذلك الذي يغطي جسم الحصان، تضع رداء على كتفيها ثم نظرت إليها ولم تكلمها فخافت وهربت من مثل هذا الموقف.

وبعد هذه المقابلات قرر الثلاثة دخول الغابة، فدخلوها بمعدات سفر بسيطة، وقد حصلت لهم خلال وجودهم في الغابة أمور كثيرة وعجيبة، منها وجود أكوام من الحجارة حول الخيمة، ومنها أيضاً سماع أصوات غريبة في الليل كبكاء طفل ونحو ذلك، ومنها سماع أصوات خطوات في الليل وكأنهم مراقبون من أحد ما، وكان يحصل أحياناً في الليل هجوم على الخيمة التي كانوا يسكنونها دون رؤيتهم لأحد ما، ومن الغرائب أنهم كانوا يسيرون جنوباً وبعد يوم وليلة من السير والسفر يجدون أنفسهم في نفس النقطة التي انطلقوا منها، ومن المشاهدات الغريبة دخولهم إلى منطقة حيث وجدوا على كثير من الأشجار ما يدل على السحر والشعوذة، ويستمر الحال إلى أن يفقدوا أحدهم، وتبدأ رحلة الخوف والرعب والعذاب وهكذا الأمر إلى أن يجدوا أخيراً وفي الليل بيتاً قديماً تعلو جدرانه الطلاسم والكتابات المبهمة، وكانوا يسمعون صوت رفيقهم يناديهم من داخل هذا المنزل، فصعدوا إلى الطابق العلوي فسمعوا الصوت من الطابق السفلي، فنزل أحدهم وانقطع صوته، ومن ثم نزل الثاني

فوجد الأول متسمراً عند الجدار وصاح صيحة شديدة وقعت على أثرها الكاميرا من يده وانتهى هذا الفيلم الوثائقي عند هذا الحد، علماً أنه وفي بداية الفيلم ذكر أن هؤلاء الشباب خرجوا في هذا المشروع سنة ١٩٩٤ م، وفقدوا جميعاً، وقد تمّ العثور على الكاميرات والأفلام سنة ١٩٩٥م.

وبالفعل ترسخ هذا التيار وأصبح يمثل فلسفة سينمائية قائمة بحد ذاتها عملت على تشجيع عشرات الشبان في أمريكا اللاتينية على حمل كاميراتهم والنزول بها إلى مواقع طبيعية يجهزونها على نحو من السرعة لتصبح مواقع تصوير.. وهكذا شرع شباب من البرازيل والأرجنتين وأمريكا في إنتاج أفلام عديدة منها فيلم (مدينة الله/ City of God) في ٢٠٠٢ على سبيل المثال، الذي اقتبس المخرج البرازيلي فيرناندو ميريليس أحداثه الحقيقية من رواية الكاتب البرازيلي المعروف باولو لينيس الذي نشأ في الحي مسرح أحداث الفيلم، نموذجاً آخر لأفلام السينما الفقيرة حيث تبدأ الحكاية منذ الستينات وتنتهي في الثمانينات من القرن الماضي، وتروي أن شاباً يدعى روكيت (ماثيو ناشترغيل / Matheus Nachtergaele) يطمح منذ طفولته لأن يصبح مصوراً، إلا أن شقيقه الأكبر (دوغلاس سيلفا / Douglas Silva) المتخصص في مهاجمة وسرقة شاحنات وارتكابه عدة جرائم وترويج المخدرات بالتعاون مع صديقه الذي أصبح فيما بعد من أشهر مروجيها لتترك بصمة في حياته مع أحداث درامية تحاول أن تثنيه عن حلمه.

لكن روكيت يقاوم الجريمة ويواصل عمله كمصور بعد أن يحصل على كاميرا مسروقة، ويتحول إلى مراقب حيادي ينقلها بحرية عبر قصص وحكايات مثيرة، وفي مشهد من الفيلم حيث طلب منه شقيقه ومجموعة من أصدقائه المسلحين أن يأخذ لهم صورة وكان لهم هذا إلا ويسلمها للجريدة التي يعمل فيها وتقوم بدورها بنشرها بالصفحة الرئيسية.

وفي المجمل تناول الفيلم حياة مجموعة كبيرة من الأفراد يتجاوز عددها ٣٠٠ شخص وكيف اعتادوا على السرقة والقتل والمخدرات وعمل العصابات المنظم، ناقلاً المخرج عبر لقطاته السريعة أطفالاً يحترفون فنون الدمار.

وهكذا ينقل ميريليس في «مدينة الله» ما يحدث في الحي الفقير من عنف فارط معتمداً على ممثلين هواة يقطنون في الحي بل إن بعضهم من المشردين الحقيقيين الذين يعيشون في الطرقات.. ولهذا ربما اشتهر الفيلم وعدّ من أفضل أفلام المخرج ميريليس ولاق الاهتمام الكبير من قبل النقاد حيث اشترك في مهرجان كان السينمائي ٢٠٠٢م، ورشح لأربع جوائز أوسكار عن أفضل إخراج وسيناريو مقتبس وتصوير ومونتاج، وهو إضافة حقيقية لتيار سينما الفقراء التي استطاعت أن تحقق تميزها الإنساني والمهني، على حد سواء مما دفع بالمتحمسين لها بترديد مقولة (واذا كان من الخطأ الاعتقاد أن الغايات الربحية هي هدف السينما الفقيرة الوحيد، فإنه من الصواب القول إن رأس المال الكبير ليس شرطاً لظهور سينما فاعلة ومؤثرة).



مشهد من مدينة الله

الفصل السابع

سينما الهلاك.. الفن في محرقة السياسة

نشأت السينما الصهيونية من داخل البنية الفكرية للمجتمع الإسرائيلي، أي من داخل العقيدة الصهيونية، وظهرت كي تدعم وتغذي تلك العقيدة وترفدها بمفاهيم وأفكار فنية تارة بدعوى القيم القومية اليهودية وتكريس فكرة العذاب والبطولة اليهودية لأولئك المعمدين في النار، والإشادة بالمنجز العسكري الحديث للآلة العسكرية الصهيونية، وتارة أخرى بترشيد فكرة التوسع الصهيوني من خلال ما يطلق عليه في الغرب «أفلام الموجة الإسرائيلية الجديدة».

أن يصبح الفن أداة لخدمة السياسة وأن يعاد كتابة التاريخ لصالح فئة بعينها هي منهجية متبعة دائماً. وتتفاوت قوة استخدام الفن كأيديولوجيا بحسب الفئة ومدى توفر الإمكانات لديها. وباعتبار أن الفنون، وخصوصاً السينما تعد من أهم المؤثرات في تحويل الآراء وتثبيت القناعات، فإنها كانت ولا زالت وسيلة فعالة. غير أن فئة اليهود المطالبين بحق العودة إلى أرض الميعاد، أخذوا حصة وافرة في توظيفها لنشر أفكارهم، وبواسطتها روجوا لحادثة المحرقة (الهلوكوست) ترويجاً واسعاً.

ما يهمنا هنا هو المرور على آلية دعم السينما لحادثة الهولوكوست؛ ومحاولة الإجابة على تساؤلات: كيف قدمت السينما هذا الدعم؟ والى أي مدى خدمت السينما الأوروبية والأمريكية التوجه الصهيوني لإثبات الهولوكوست.؟

بداية، كلمة هولوكوست Holocaust كما ترجمها منير البعلبكي في قاموس المورد تعني (المحرقة) أو (الذبيحة التي تحرق تقرباً لله)، وهي في أصلها كلمة يونانية تعني (القربان الكامل)، وفي مصطلحها الحديث تستعمل للإشارة إلى إبادة اليهود على يد النازيين في عملية تطهير عرقي جماعي. حيث تؤكد بعض المصادر الصهيونية أنه تمّ إبادة ستة ملايين يهودي، في حين ترجح دراسات أن ما أبيد لم يتجاوز المائة ألف يهودي فقط. ورغم ذلك التفاوت في الأرقام إلا أن ما من جنس أو عرق أكد تعرضه للتطهير أكثر من اليهود، فهم يدّعون، على نحو دائم بأنهم عانوا منه في كل العصور، وليس في عهد النازية فقط، وهم على حد زعمهم، واجهوا الإبادة والاضطهاد والتهجير وغيرها من وسائل العنف الآثمة، وحاولوا بشتى الطرق إثبات ذلك في كتبهم الدينية التي أصبحت، بضغط من اللوبي الصهيوني، تشكل عمود الأساس في دراسة التاريخ القديم الذي يقرّ بمحنتهم خلال عصور متعاقبة ذاقوا فيها القتل والسبي والاستعباد من الفراعنة والبابليين والآشوريين والإغريقيين والرومان.. هكذا كان نهجهم في تدوين التاريخ وإعادة كتابته من منظور عبراني دون الاهتمام بأي منظور آخر.

الجديد عن الهولوكوست

الجديد في موضوع المحرقة أن أساتذة التنظير له قد أصيبوا بصحوة وحاولوا إعادة ترتيب الأفكار، وأخرجوا العديد من القرائن التي تثبت عكس النظريات القديمة وتؤكد أن الهولوكوست لم يكن شيئاً حقيقياً، بل هي أحداث وتقلبات سياسية لا علاقة لها بالتطهير العنصري، وأن ما يطلق عليه الهولوكوست ما هو الا أداة يستخدمها الإعلام الصهيوني للضغط على المجتمع الدولي للحصول على الدعم الذي يمكنهم من العودة والحصول على المال اللازم في شكل تعويضات لدعم بناء القوة الاقتصادية الإسرائيلية، ففي جامعة ميلووكي تم طرد الدكتور توماس طومسون أستاذ كرسي علم الآثار لإثباته أن معظم هذه الحوادث التي يطلق عليها الهولوكوست ليست الا حوادث تم تلفيقها بعناية.

لهذا يمكن القول إن سينما هوليوود في الـ٣٠ سنة الأخيرة أصبحت إحدى أدوات اللوبي الصهيوني لإثبات وجهات النظر الخاصة بالهولوكوست، مع التأكيد على أنها أداة شديدة الخطورة، لأنها تزرع الأفكار بشكل يتميز بالجذب النفساني ومن هنا يكسبون التعاطف المطلق.

وربما كان الدليل على قوة السينما كأداة لإعادة كتابة التاريخ هو أن الجمهور العادي غير المهتم بقراءة التاريخ في مصادره الأصلية حينما يرى فيلماً سينمائياً يعالج حدثاً تاريخياً مثل «وصايا موسى العشرة» على سبيل المثال، فإنه يترسخ في ذهنه كل تفاصيل الفيلم على أنها وقائع تاريخية مسلم بها، مع

أن نسبة استلهام التاريخ في أي عمل سينمائي لا تتجاوز ٦٠٪، هذا إن كان فريق العمل يتوخى الدقة والحرفية، فكيف الحال إذا كان القائمون على العمل السينمائي يهدفون إلى تعزيز أفكار عرقية أو سياسية بعينها لخدمة أهدافهم. وكمثال فإن سلسلة الأفلام التي سبقت حرب الخليج والتي صورت العراق كقوى نووية وترسانة من الأسلحة بجميع أنواعها. ثم بعد الغزو يتضح عدم وجود أي من هذه الأسلحة، ما يؤكد أن السينما خدمت توجهات الإدارة الأمريكية في إقناع الجماهير بحتمية غزو العراق.

وبالتأكيد يصعب تتبع كل الأرشيف المنظم الذي صنعته السينما العالمية لخدمة قضية المحرقة، وبالتالي يمكن الإشارة إلى بعض النماذج.

عازف البيانو The Pianist

ذات مرة أعلن الممثل الأمريكي اليهودي (ادريان برودي) في مجلة فرايتي عدد فبراير/شباط ٢٠٠٤، أنه يُحضّر لفيلم جديد يقوم فيه بدور (جوزيف فلافيوس أحد قادة الثورة اليهودية ضد الرومان في عصر الإمبراطور فلافيوس) ورفض أن يدلي بأي تصريحات أخرى!!.

كان ذلك يمثل فرصة العمر بالنسبة له، إذ سيحصل على الأوسكار لا محالة. حيث سيضطلع ببطولة مطلقة في فيلم «عازف البيانو» ٢٠٠٢ الذي كتب خصيصاً ليمثل رؤية كاملة للهولوكوست، من خلال قصة مأخوذة



مشهد من عازف البيانو

عن مذكرات عازف البيانو اليهودي البولندي الشهير «فاتسيلاف زيبلمان»، فكان اختيار برودي موفقاً فهو يتميز بملامح وجه يهودي حقيقي، وهكذا حدث أن أدى الدور بإحساس عالٍ على أساس أن زيبلمان شخصية قومية يهودية. في سياق الفيلم يُعرض كيف تم أخذ زيبلمان وأسرته وإيداعهم في معسكرات الإبادة التي استطاع الهروب منها بمساعدة أحد اليهود، وينتقل إلى العمل بالسخرة في أحد المصانع ثم يهرب إلى الجيتو (حي اليهود) حيث لم يجد هناك ما يأكله، ويحدث أن يعثر عليه أحد الضباط الألمان ويعجب بعزفه على البيانو، ويتعاطف معه لدرجة أنه يعطيه معطفه، ثم تتوالى الأحداث للوصول إلى المشهد الأخير، وهو غاية في الإسقاط، وفيه يقبض الجنود الروس على الضابط الألماني (هاوسونفيلد) وتظهر كتابة على الشاشة تذكر أن هاوسونفيلد مات سنة ١٩٥٢ في معسكر أسرى روس، أما زيبلمان فقد مات عام ٢٠٠٠ أي أن اليهودي عاش أكثر من النازي..ولذلك مدلول خطير.

لكن المختلف في فيلم عازف البيانو هو نوع الوثيقة التي يعتمد عليها الفيلم وهي مذكرات شخصية لعازف بيانو يقول عنه مايك شنايدر أحد المؤرخين الألمان إنه كان يعاني من مزاج حاد وكان متعصباً جداً وليس هناك دليل واحد يدل أنه فقد أسرته على يد النازي..بما يؤجج التعاطف داخل المتلقي من خلال مشاهد البؤس الذي يعيشه البطل.

أخرج الفيلم المخرج اليهودي رومان بولونيسكي،

والفيلم حصل على أوسكار أحسن سيناريو عن عمل أدبي وأحسن ممثل ادريان برودي كما حصل على جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان..

العدو على الأبواب Enemy at the Gates

هذا الفيلم من الأفلام التي أثارت ولازالت تثير نقاشاً تحليلياً لدى المهتمين بالفن السياسي. فبطل الفيلم جود لو يعتبر تمثيله لشخصية «باسيلي زاتاييف» القناص الروسي اليهودي أفضل دور أداه في حياته، وبالطبع فإن الدور كان متميزاً لكن الفيلم يحاول أن يبين أن البطل دائماً هو اليهودي المظلوم المطارد فمن خلال شخصية البطل باسيلي زاتاييف تتجسد الشهامة والإنسانية والرومانسية بل والفحولة، وهذا ليس بالمصادفة لأنه على الجانب الآخر هناك الإعلامي الذي يلهب الحماس ويدرك خطورة موقعه كمراسل من على الجبهة وهو النقيب دانيلوف الذي يقوم بدوره جوزيف فنيس كشخصية محورية ورمزية وهو يهودي أيضاً، إذن لن تكون هذه مصادفة.. فالبطلة التي يحبها البطلان تانيا كارينوفا يهودية كذلك، فريق العمل الذي سوف يحرر المدينة الروسية الشهيرة ستالينغراد من الغزو النازي هم يهود والفيلم ذو توجه صهيوني والدافع الرئيسي لحركة الثلاثة أبطال هو الدفاع عن وطنهم خوفاً من الوقوع في محرقة الهولوكوست وحفاظاً على كيانهم كيهود في الدرجة الأولى وليس كمواطنين روس.. الصحافة الإسرائيلية وصفت الفيلم بأنه ملحمة عبرانية حقيقية.

الفيلم من الناحية التأثيرية مختلف فهو يلعب على العواطف والرومانسية من خلال قصة حب البطلين للبطلة التي تلعب دورها الممثلة اليهودية راشيل ويز وقد يتعرض للشهامة الألمانية في بعض المشاهد حرصاً على مشاعر المشاهد المهتم بتفاصيل الحرب لكنه له نفس المغزى وهو السينما في خدمة السياسة الصهيونية.

قائمة شيندلر Schindler's List

يعتبر المخرج اليهودي ستيفن سبيلبيرج من أهم مخرجي هوليوود، ونظرة سريعة على أعماله تحدد موقعه بين عظماء مخرجي العصر، فهو صاحب ثلاثية حديقة الديناصورات وسلسلة أنديانا جونز، وأعمال كثيرة كفلت له هذه المكانة، كما أنه حصل أكثر من مرة على جائزة الأوسكار بالإضافة إلى عشرات الجوائز العالمية. وما يهم هنا إدراك أن سبيلبيرج وظف عبقريته السينمائية لخدمة قضايا الصهيونية وبالتالي فهو يحاول خدمة توجهاته العقائدية والسياسية من خلال فنه.

أعلن ذات مرة أنه بصدد استكمال مشروعه الضخم الذي بدأه في بداية التسعينيات وهو مشروع إنشاء أرشيف ضخم يضم شهادات ووثائق عن الهولوكوست ليس في فترة النازية فقط بل في أي فترة وإنه أيضاً بصدد تطويره ليصبح مؤسسة وأطلق عليها (شواه) كما أعلن أنه استكمل المرحلة الأولى وتتكون من أرشيف مرئي للناجين من المحرقة وشهادت وأفلام تسجيلية ووثائقية قصيرة منذ الأربعينيات وحتى الآن

وتضم حوالي ٥٢٠٠٠ شريط فيديو وهذا يوضح مدى أهمية توثيق النسخة اليهودية من المحرقة لديه.

ولم يكن هذا الخبر الذي سيصبح محل مناقشة لمدة طويلة غريباً على سبيلبيرج فهو في عام ١٩٩٣ أنتج وأخرج فيلمه الشهير قائمة شيندلر والذي يعتبر علامة من علامات السينما الموجهة سياسياً من اللوبي ويعتبره اليهود من أفضل ما أنتج عنهم. فهو مأخوذ عن كتاب بنفس الاسم للمؤلف الأمريكي اليهودي توماس كينالي. وهو لا يصنف ككتاب تاريخي وثائقي ولا يصنف كعمل روائي لكنه لفت نظر كاتب السيناريو ستيفن زيلان، وهو يهودي من طائفة ساش، وأعجب سبيلبيرج بالسيناريو الذي أعد زيلان، فقرر إخراجه للسينما.

الفيلم يحكي قصة يؤكد مؤلفها أنها أحداث واقعية، ويدعم ذالك بقائمة مكتوبة على الآلة الكاتبة كوثيقة منشورة داخل الكتاب، والقصة تقول إن رجل أعمال ألماني مسيحي يدعى أوسكار شيندلر يحب المقامرة والاستثمار، وبعد اجتياح ألمانيا لبولندا (والتي كانت تضم ٥٧٪ من يهود أوروبا) في الحرب العالمية الثانية يقرر شيندلر الاستثمار في بولندا مثل معظم رجال الأعمال في وقته وبعد أن يرى الفظائع التي يقوم بها الألمان لإبادة اليهود يقوم بأخذ كل ما يستطيع من اليهود إلى معسكرات للإباده على أساس أنه سوف يقوم بتسخيرهم للعمل عنده وكان ذلك في الأساس لحمايتهم من الإبادة والتعذيب أي إن شفقة هذا المخرج الذي

يعشق المال تتحرك على ما يرتكبه الألمان تجاه اليهود.

يقوم بدور شيندلر الممثل الانجليزي ليم نيسون والذي أعطى للشخصية من خلال أدائه أبعاداً إنسانية كان يحتاجها سبيلبيرج للتأثير على جماهيره.

وسوف نتساءل هنا، هل كتاب توماس كينالي يعتبر وثيقة تاريخية تصلح لأن تكون أساساً في فيلم يكاد يكون تاريخياً وثائقياً روائياً (على اعتبار ان شيندلر شخصيه حقيقية)؟ والإجابة هي بالطبع الكتاب لا يشكل أي قيمة وثائقية تاريخية لأن العديد من المفكرين وكتاب التاريخ الخاص بالحرب العالمية الثانية يعتبرون أوسكار شيندلر شخصية مشكوك بوجودها من الأساس، ويقول ناعوم تشومسكي، أحد المنظرين في صراع الحضارات (إنه من السهل اختراع شخصية مثل شخصية شيندلر وقائمته المزعومة فنحن إذا تخيلنا أن كل هذا القهر كان صحيحاً فمن السهل أن نتخيل شخصاً أو أكثر تأخذهم الشفقة فينضموا لصفوف الإنقاذ) هذا كلام تشومسكي في كتابه «الغزو مستمر» ترجمة مي النبهان ١٩٩٩م.

إذن يحاول سبيلبيرج أن يدفع المشاهد للتعاطف مع هؤلاء اليهود العزّل من السلاح المروّعين والواقعين تحت تأثير الخوف من الإبادة (بغض النظر عن كونهم أطفالاً أو نساء أو شيوخاً) وهنا تكمن خطورة السينما كأداة وليس أبلغ من المشهد الأول من الفيلم الذي يمثل صلاة لأسرة يهودية (حسيدية) يقودها الأب ويكون ذلك على ضوء شمعة

ثم فجأة تنطفئ الشمعة (أي براءة يخلقها سبيلبيرج في هذا المشهد).

ولكن سبيلبيرج مثله مثل أي يهودي يؤمن بفكرة (المسيحانية) والتي يؤمن بها ٨٩ ٪ من يهود العالم والتي تتلخص في أن هناك مسيحياً سوف يبعث لليهود يجعل منهم ملوك العالم وتصبح كل الأجناس عبيداً لهم والدليل على إيمانه بهذه الفكرة هو المشهد الأخير والذي يظهر فيه اليهود يضعون الورود فوق قبر اوسكار شيندلر والفكرة الرئيسية في هذا المشهد هي تكريس استجداء التعاطف ودلالة المشهد أقرب لأسلوبية سبيلبيرج في توظيفه للستمنتالية أو العاطفية المبتذلة، خصوصاً عند مقارنة المشهد بمشهد النهاية في فيلم (انقاذ الجندي رايان) حيث يتكرر ذات التوظيف.

هكذا وبدقة يتم تطويع السينما لخدمة قضية خطيرة مثل الهولوكوست والتي يقوم الألمان بدفع ما يزيد على٣٠ مليار دولار سنوياً كتعويضات لليهود على اعتبار أنهم تضرروا معنوياً ومادياً من الحكم النازي.

يبقى أن نقول إن الفيلم حصل على ٤٥ جائزة عالمية منهم ٦ اوسكار ورشح لـ٥٠ جائزة أخرى. وبعد كل ذلك يقول المؤرخ الألماني الراحل الكسندر روستو في كتابه الرزين «الحرية والهيمنة» (١٩٨٠) «إن النازيين، مثل أقرانهم من الفاشيين والامبرياليين، يحاولون إنكار أن ضحاياهم كانوا بشراً». الفيلم يكشف زيف هذه المقولة، ليس من وجهة نظر أوسكار شيندلر وجمهوره وحسب، بل يمكن اكتشاف ذلك في

عيون قائد معسكر التعذيب السادي آمون غوت ومحاولاته الواهية لإخفاء الحقيقة.

الحياة جميلة Life Is Beautiful

الممثل والمخرج الايطالي الشهير «روبيرتو بنيني» له رؤية فنية مغايرة برزت في فيلمه عن المحرقة «الحياة جميلة» ١٩٩٨، وهو لا يعتمد على نص أدبي أو وثيقة تاريخية ومع ذلك يعد من أهم مجموعة أفلام الهولوكوست حيث أخرجه وقام ببطولته وشارك في كتابة السيناريو له. ويعتمد في الدرجة الأولى على طرح قضية الهولوكوست في قالب الكوميديا، فالبطل جويدو اورفيتشيو يهودي إيطالي يصوره بنيني على أنه مثال للبراءة وخفة الظل والسذاجة، يقع في حب فتاة مسيحية ويتزوجها وينجب منها جوشوا، ثم تبدأ مشاكله بحيث يظل الفاشيون ينغصون حياته ويلاحقونه لأنه يهودي لدرجة أنهم أخذوه هو وابنه إلى معسكر من معسكرات الهولوكوست.. وهنا يمكن التوقف مع عدة نقاط: أولاً لم يكن هناك أي من يهود ايطاليا في معسكرات النازي، وبالتالي فهي محاوله لخلق عقدة ذنب (فاشية) تجاه اليهود، ومن المؤكد أن بنيني كان يفكر في ركوب الموجة بعد النجاح الساحق لهذه النوعية من الأفلام.

الفيلم يحاول أن يعبر من وجهة نظر أوروبية كوميدية عن المحرقة من خلال مفارقة يبتدعها البطل في تجنيب ابنه للرعب عند قيادتهم إلى المعسكر النازي وهذه المفارقة هي

أنه عندما يأتي أحد مديري المعسكر ويسأل إن كان هناك من يستطيع أن يترجم قوانين المعسكر إلى الايطالية على اساس أنه يلقيها بالألمانية وهنا ينبري البطل جويدو اورفيتشيو مدعياً أنه يستطيع الترجمة ويقوم بمتابعة حوار الجندي الألماني لكنه بدلاً من الترجمة يقوم بابتداع حوار آخر يخبر فيه ابنه أنهم في لعبة كبيرة وأن كل الأشياء التي يسوف يقومون بها من إطاعة الأوامر يحصلون من خلالها على نقاط، وهذه النقاط سوف تؤهلهم للعودة إلى المنزل مرة أخرى وهنا يحاول جوشوا ابن البطل أن يطيع الأوامر حتى يعود إلى المنزل ويتعرض البطل لمواقف كثيرة من خلال تسخيره للعمل بالمصنع الملحق بالمعسكر، هذه المواقف الدرامية يحولها بنيني إلى كوميديا سوداء تبعث على الضحك والتأمل، ينجح البطل في جعل ابنه يتقبل الأزمة بشكل كوميدي حتى تكون النهاية مع سيطرة الجيش الأمريكي والإنجليزي على المعسكر ويقتل البطل على يد الالمان بعد أن يخفي ابنه في مكان أمين وحينما يستيقظ الابن يكتشف أنهم تحرروا وأنهم فازوا في اللعبة (بسبب تضحية الأب)، وهنا يبرز دور بنيني في دفع المشاهدين إلى التعاطف مع البطل وكشف أحد وجوه النازيين الكريهة.. حينما عرض الفيلم في روما امتلأت دور العرض بموجة هوس بكاء جماعي بحيث استمرت الجماهير في البكاء حتى بعد خروجهم من دور العرض وهذا هو الهدف المنشود.

وعلى هذا المنوال تكمن خطورة الموقف السينمائي في

رسم وجه التاريخ المبني على التعاطف، وإعادة بناء الرؤية الجماهيرية.

الفيلم حصد أكثر من ١٧ جائزة عالمية على رأسها اوسكار أحسن فيلم أجنبي والذي لم يعلن وقتها عن حصوله على هذا العدد من الجوائز ولكن بنيني أعلن ذلك في إحدى الحوارات على قناة ايطالية خاصة، وقال إنه منح جائزة خاصة جداً من اللجنة الفنية التابعة للكنيست الإسرائيلي.

الفصل الثامن

اعتقال سينما المعتقلات!!

يتعامل الرقيب السينمائي ـ أي رقيب ـ مع الأفلام ذات المضمون السياسي بحذر مبالغ فيه، ويتخذ الأمر شكلاً خاصاً عندما يكون الأمر متعلقاً بالسينما العربية، حيث تزداد حساسية العمل لأن الرقابة على السينما الهوليودية مثلاً، حتى في مواجهتها مؤخراً مع فيلم مايكل مور «فهرنهايت ١١ ـ ٩» الموغل في النقد السياسي لدرجة المواجهة الفجة، لم تكن موجودة أصلاً، ناهيك عن عدم تواجدها في الأفلام التي ناقشت وناهضت حرب فيتنام والمد الشيوعي والتي تنتقد بعض الأحداث السياسية خليج الخنازير ـ، هز الكلب/ Wag the dog ـ باري ليفنسو١٩٩٧، تمثيل روبيرت دي نيرو وداستن هوفمان ـ وغيرها من القضايا الأمريكية الحساسة، وتجلى ذلك بدءاً من أفلام مثل شعر / Hair للمخرج ميلوز فورمان ١٩٧٩ المأخوذ عن مسرحية استمرت تعرض نحو ثلاث وعشرين سنة في مسارح برودواي. ومروراً بـ العودة إلى الوطن/ Coming home إخراج هيل آشبي ١٩٧٨ وتمثيل جون فويت، جين فوندا. ثم صائد الغزلان/ Deer hunter The لمؤلفه ومخرجه مايكل كيمينو ١٩٧٩ وتمثيل روبيرت دي

نيرو وجون كازال وجون سافاج. وولد في الرابع من يوليو/ تموز/ Born one the fourth of July اللذان ناقشا الضياع الروحي للشبيبة الأمريكية المشتركة في الحرب بعد عودتها إلى الوطن.. والأمثلة كثيرة.

غير أن الأمر بالنسبة للسينما المصرية يكتسب مزيداً من الحساسية والتعسف الإجرائي، فنوعية الأفلام ذات الموضوع السياسي تقاطع أولاً وتحجب عن التلفزيون الحكومي، ويواجه منتجوها ضغوطاً لا هوادة فيها، وتشن الصحافة الرسمية على مخرجيها وممثليها حملات تشويهية هوجاء. وقد كانت، ولا زالت، الجماهير العربية والخليجية، على وجه الخصوص، شديدة الحرص على مشاهدة تلك الأفلام عن طريق عرض الفيديو المنزلي، لما لها من تأثير على الثقافة العربية بشكل عام، خاصة تلك التي تناولت الفترة التي تقع فيما قبل وما بعد هزيمة ٦٧ مباشرة، لا سيما وأنها أفلام تتمتع بحرفية عالية في التنفيذ وبفنية محكمة تجعلها ترتقي إلى ذائقة المشاهد الجاد. وهذه الأفلام بدورها يمكن تقسيمها إلى قسمين: قسم أنتج في فترة الستينات نفسها.. مثل «المتمردون» و«ثرثرة فوق النيل» و«القضية ٦٨».

وهناك قسم آخر ظهر معظم أفلامه في الفترة من ١٩٧٥م وحتى ١٩٨١م وبالتحديد بعد فيلم «الكرنك» للمخرج علي بدرخان، وقد عرفت تلك الأفلام باسم أفلام «الكرنكة» ودارت أحداثها في أروقة المعتقلات وأجهزة المخابرات، وركزت على دور مراكز القوى وتأثيرات شلّ

الحركات الديمقراطية وترسيخ نظام الدولة البوليسية على الشعب المصري. وكلها تمثل جزءاً من تاريخ السينما المصرية التي تستحق الاهتمام لأنها تشكل في مجملها مخزوناً ثقافياً للذاكرة العربية لا يمكن إغفاله، وهي من منظور فني تتميز بالمستوى الاحترافي المعقول وأحياناً تصل إلى درجة الجودة ـ من منظور عربي ـ، حيث تكتسب جودتها من موضوعاتها التي تطرحها بكل جدية ورصانة، مبتعدة عن كل ما يعرف بـ «منكهات السينما» و«الجمهور عايز كده». ورغم سطوة القنوات الفضائية ونفوذها الواسعة ـ مادياً وسلطوياً ـ إلا أنها لم تستطع تحرير تلك الأفلام من معتقلها وظلت حبيسة الأرفف و(الأرشيف) بأوامر اعتقال غير مفهومة وبقرارات لا رجعة فيها، وهو الأمر الذي يستدعي الأسف. أذكر من هذه الأفلام فيلم «المتمردون» بطولة شكري سرحان وزيزي مصطفى وزوزو شكيب وإخراج توفيق صالح، والفيلم اعتبره النقاد في ذلك الوقت أعنف نقد توجهه السينما إلى الثورة، حيث يرى أن الثورة لم تكن تعبيراً عن معاناة الشعب بقدر ما كانت تعبيراً عن طموحات صانعيها.

الغريب في الأمر أن «المتمردون» من إنتاج شركة كانت مملوكة للدولة، ولكن كانت الدولة تعاني من سيطرة ما يعرف بمراكز القوى التي تتضارب مصالحها أحياناً. كذلك فيلم «القضية ٦٨» وهو مأخوذ عن مسرحية للكاتب «لطفي الخولي» ومن إخراج «صلاح أبوسيف»، وهو أيضاً فيلم ينتقد

الثورة ويتنبأ بسقوطها، حيث يروي قصة مقاول يتطوع ببناء عمارة للجنة الاتحاد الاشتراكي - وهو الحزب السياسي الوحيد في مصر وقتها - متجاهلاً التحذيرات من سقوط المنزل، ومن خلال أعضاء اللجنة يستعرض نماذج مختلفة للفساد في مجتمع الثورة ويفترض أن العمارة ستنهار في النهاية. في إشارة واضحة لانهيار النظام نفسه.

الفيلم ذو مستوى متميز ومن المجحف حرمان الأجيال الصاعدة من مشاهدته، ولا يغيب عنا فيلم عاطف الطيب «البريء» ١٩٨٦م، وذلك المجند في أحد المعتقلات السياسية، الساذج - البريء - «أحمد زكي» الذي يتم تلقينه أن هؤلاء المعتقلين هم أعداء الوطن، وفي حقيقة الأمر هم معارضو الثورة.

أما أفلام «الكرنكة» والتي ترزح في سجون الاعتقال والتي تمثل اتجاهاً قائماً بذاته ظهرت في أوائل العام ١٩٧٥م واستمرت حتى العام ١٩٨١م.. وبدأت مع فيلم «الكرنك» الذي أكسبها الاسم، وهو من تأليف وإنتاج «ممدوح الليثي» الذي يكشف من خلاله ممارسات مراكز القوى وينقل المشاهد إلى غرف التعذيب والمعتقلات الحقيقية في الستينات.

كذلك من أبرز أفلام مرحلة «الكرنكة» الممنوعة فيلم «وراء الشمس» ١٩٧٨م من إخراج «محمد رضا» وشارك فيه مجموعة نادرة من الممثلين قلما تجتمع في فيلم واحد وهم رشدي أباظة، شكري سرحان، محمود المليجي، صلاح منصور، صلاح نظمي، أحمد زكي، محمد صبحي، نادية لطفي، منى وناهد جبر وأحمد بدير، ويقيّم النقاد الفيلم

باعتباره ثاني أحسن فيلم بعد «الكرنك»، فهو مصاغ فنياً بشكل متقن وتكتمل فيه الخطوط المترابطة لإنتاج الفيلم السينمائي، وتتألق فيه شخصية بطلته (نادية لطفي) المركبة، فهي ابنة ضابط وطني وأستاذ «ثوري» وعشيقة لرئيس المخابرات وجاسوسة ضد الطلبة المعارضين، وهي فوق كل ذلك منتقمة تحاول الاقتصاص من قتلة أبيها.

ومن «وراء الشمس» إلى «أسياد وعبيد» الذي أخرجه علي رضا وقام بتمثيله عادل أدهم ومحمود ياسين وحسين فهمي وميرفت أمين، وهو من الأفلام الضخمة إنتاجياً، ويتناول سطوة مراكز القوى ومطاردة رئيس جهاز المخابرات لأحد أعضاء الجماعات السياسية مستعرضاً صوراً بشعة من القهر والتعذيب. ويقبع الفيلم تحت وطأة المنع رغم أن إحدى القنوات الفضائية قد اشترته ولكنها لم تقم بعرضه سوى مرة واحدة فقط، ـ كما صرح مسؤول البرامج في تلك القناة ـ ونفس الحصار والمنع يواجهه فيلم «إحنا بتوع الأتوبيس» لحسين كمال (إنتاج ١٩٧٩م) الذي وصل في مضمونه إلى قمة انتقاد السلطة، فالفيلم يتناول من خلال الكوميديا السوداء ما حدث لاثنين من المواطنين (عادل إمام وعبدالمنعم مدبولي) حيث دبت بينهما مشاجرة في أتوبيس فذهبا إلى قسم الشرطة، وهناك وجدا نفسيهما يساقان إلى المعتقل مع أفراد تنظيم سياسي، وعبثاً يحاولان إثبات أنه لا علاقة لهما بالسياسة وأنهما «بتوع الأتوبيس»، وأذكر عند عرض هذا الفيلم في القاهرة أن كتبت الصحافة أن الرئيس

السادات شاهد الفيلم وأشاد بجرأته.. وها هو الآن يحجب عن الجماهير.

وقائمة الأفلام المحجوبة طويلة ويندرج تحتها أفلام مثل «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» و«زائر الفجر» و«حب فوق هضبة الهرم» و«امرأة من زجاج» و«طائر الليل الحزين» و«زوجة رجل مهم» و«البريء» وغيرها من الأفلام.

غير أن اتجاه أفلام التسعينات والسنوات الأولى من الألفية الجديدة في السينما المصرية السياسية المتضامنة مع الاتجاه الحكومي، أخذت تستند إلى الخلفية المكرسة عن بريق السينما السياسية المحجوبة، بإيهام المشاهدين بأنهم تغلبوا على القيد وكسروا التابو، وراحت الأفلام السياسية تتوجه ناحية ترسيخ مفاهيم سياسية مستحدثة، فعندما تعرض المجتمع المصري للإرهاب قدمته السينما في فيلمي «الإرهاب والكباب» ١٩٩٢ للمخرج شريف عرفة و«الإرهابي»، للمخرج نادر جلال والفيلمان للمؤلف يوسف معاطي، ولم يمنع الفيلمين بسبب مواءمتهما مع التوجه العام للدولة. وينطبق الحال مع فيلم «السفارة في العمارة» بطولة عادل أمام وإخراج عمرو عرفة، الذي يناقش في قالب فكاهي فكرة تطبيع العلاقات المصرية مع إسرائيل، وتوقيع معاهدة سلام سياسية واتفاقيات اقتصادية، في حين يرى الشعب المصري بفئاته المختلفة، أن التطبيع مع إسرائيل خيانة وطنية وقومية، كما يعتبر فيلم «معلش إحنا بنتبهدل» بطولة أحمد آدم، وإخراج شريف مندور، بمثابة «الشهادة الفنية» على الواقع

السياسي العربي وإن بدت ـ الشهادة ـ في ظاهرها كوميدية سوداء عن أحداث سبتمبر/أيلول واحتلال العراق، من خلال قصة مواطن مصري.. لهذا حظيت هذه الأفلام بقبول الرقابة بسبب أنها ذات مغازي سياسية تقتضي توجيه الرأي العام بما يتفق مع السياسة العامة .

ولكن خارج سياق الارتهان للسياسة وانكساراتها، خلقت السينما المصرية من خلال هذه الأفلام مساحة جديدة من الاشتباك بهموم الإنسان العربي، ودفعه إلى عدم الركون لحالة الإحباط ومشاعر العجز في ظل اللحظة السياسية الحرجة، والمأزق التاريخي الحالي المرتبط بمرارة الهزائم العسكرية وسوء الأحوال الاقتصادية ومؤشرات فشل المشاريع التنموية.. وإن كان هذا المنحى إيجابياً وبشر في فترة بتحطيم معتقلات الأفلام، إلا أن ما يواجهه ممدوح الليثي، وهو رئيس جهاز السينما، بسبب فيلم «الرئيس والمشير»، الذي كتب السيناريو له، من تعليق فيلمه على أيدي الجهات الرقابية العليا، كونه يتناول الصراع على السلطة في ذلك الوقت ٦٧، بين أعوان الرئيس جمال عبدالناصر، وأعوان المشير عبدالحكيم عامر، وما نجم عن ذلك من تنحي عبد الناصر عن الحكم، ونهاية الصراع بوفاة المشير، أو (قتله)، لكن إيقاف الفيلم بأمر المخابرات العامة والمخابرات العسكرية، يعيد سينما المعتقلات قوية كما بدأت.

الفصل التاسع

سينما الحرب:
أكتوبر وفيتنام

بحسب مرويات العشرات من شهود العيان من المقاتلين والضباط والمراسلين الحربيين والمؤرخين، على مدى ثلث قرن، منذ ١٩٧٣م وحتى ٢٠٠٧م، تتأكد حقائق محتشدة بقصص البطولات على المستويين الشعبي والعسكري (المصري والسوري)، بما يجعل حرب ٦ أكتوبر/تشرين الأول أو يوم العاشر من رمضان يوماً مشهوداً في التاريخ المعاصر، لا سيما وأن الانتصار في معركة العبور جاء محصلة لسنوات ثقيلة من معاناة هزيمة يونيو/حزيران ١٩٦٧. ذلك الانكسار الذي حط على صدر الشعوب العربية، بجميع طبقاته الاجتماعية، وعلى مختلف فئاته العسكرية والاقتصادية والقيادية. جاءت حرب أكتوبر/تشرين الأول لترسخ ما قدمه المقاتل العربي من دروس قتالية رفيعة، مازالت أصداؤها تتردد في معاهد العلوم العسكرية، كتجربة رائدة في اقتحام مانع مائي عتيد (قناة السويس) وعبور حاجز ترابي عنيد (خط بارليف)، وبشهادة خبراء الاستراتيجيات الحربية بوصفها أعقد العمليات العسكرية في تاريخ الحروب على الإطلاق.

ورغم ذلك وطوال هذه السنوات تخاذلت السينما المصرية عن تقديم عمل فني واحد يليق بالحرب، أو يحقق مكانة توازي تلك الملحمة، وكان من الممكن أن تشكل سنوات المعاناة ـ منذ النكسة وحتى العبور ـ مادة ثرية ومنهلاً خصباً لأعمال سينمائية عديدة. ورغم أنه في ذروة الانتشاء بفرحة الانتصار، صدرت عن السينمائيين المصريين تصريحات تبشر بالإعداد لأفلام تتناول وقائع الحرب وبطولاتها، وتخيّل الشارع العربي بأن غبار المعارك ودماء الشهداء سوف ينعكس في أعمال تعبّر عن لحظات المجد تلك، لكن السينمائيين المصريين لم ينتجوا سوى تسعة أفلام روائية متواضعة المستوى، عدا واحد فقط، وبضعة أفلام تسجيلية متوسطة المستوى، والأرقام تقول: إن النسبة تعني إنتاج فيلم واحد لكل ثلاث سنوات، والواقع يؤكد أنه تم إنتاج سبعة أفلام في الثمان سنوات الأولى بعد الحرب، ثم واحد بعد ثلاث عشرة سنة، وآخر بعد تسع عشرة سنة.

وجاء ذكر الحرب في هذه الأفلام بين الذكر العابر، كحدث يفرض واقعه على حياة أناس لا يعنيهم من اشتعالها سوى انقلاب أحوالهم المعيشية. وبين الذكر الركيك والهامشي والسطحي، وهذه الأفلام هي: «أبناء الصمت»، «العمر لحظة»، «الوفاء العظيم»، «حتى آخر العمر»، «الرصاصة لا تزال في جيبي»، «بدور»، «المواطن مصري»، وأخيرًا «حكايات الغريب».

ولم تسلم هذه الأفلام من السمات التقليدية المكررة في

السينما المصرية؛ فعلى الرغم من كونها أفلامًا ذات طابع عسكري على ما يبدو ظاهريًا، فإنها تدخل بشكل قسري أحيانًا قصة رومانسية تقوم دعامتها الأساسية على علاقة عاطفية بين بطل وبطلة، وقد ظهرت مثل هذه العلاقة في جل الأفلام المنتجة عن الحرب بصورة باهتة.

بدايةً، أنتج فيلم «أبناء الصمت» وأخرجه محمد راضي عام ١٩٧٤، بما يمكن من القول إنه أكثر الأفلام اشتمالاً على مشاهد عسكرية ذات علاقة حقيقية بالحرب، وكان من بطولة أحمد زكي، السيد راضي، سيد زيان، نور الشريف، محمد صبحي، محمود مرسى، ميرفت أمين، وعن رواية الكاتب مجيد طوبيا التي روى فيها قصة مجموعة من الشباب المجندين من ذوي الأصول والطبقات الاجتماعية المختلفة، وكل منهم يعاني من مشاكله الخاصة، فيما يجمعهم خندق واحد على الجبهة أثناء حرب الاستنزاف، وكان بعضهم عايش هزيمة ١٩٦٧ مما أشعرهم بالمرارة لكرامتهم المهانة. فالصحفية «نبيلة» (ميرفت أمين) خطيبه الجندي «مجدي» (نور الشريف) تصطدم برئيس التحرير (محمود مرسي) لأنه يعترض على الموضوعات الجريئة التي تكتبها، رغم أنه كان مناضلاً وطنياً تعرض للاعتقال والتعذيب في الماضي وهو ما يجبره على التخلي عن مبادئه الوطنية.

الفيلم لا يخلو من الطابع المكرور لكافة الأفلام التي أنتجت عن الحرب بعد ذلك، وهو الإغراق في السرد الاجتماعي وإغفال الجوانب العسكرية أو الملحمية التي

فجّرها الشعب وحتى الإنسانية والنفسية أيضاً، إلا في مشاهد قليلة عند نهاية الفيلم التي صورت عملية أسر اللواء الإسرائيلي المدرع بقيادة «عساف ياجوري»، في معادل واضح يبين تحقيق النصر.. بدت علاقة الصحفية «نبيلة»، الثائرة على حالة اللاسلم واللاحرب، والمربوطة بفساد زوجها، رئيس التحرير الانهزامي، وبين أحد ضباط الجيش المرابطين على خط النار، كحيلة لعبها كاتب السيناريو، لتساعد على معقولية ذهاب الصحفية - كونها سيدة - إلى الخطوط الأمامية للجبهة أثناء العمليات العسكرية الاستطلاعية السابقة على ساعة الصفر، وحيث لا يخرج المتفرج بعد مشاهدته للفيلم إلا برؤى متضاربة عن القصة الاجتماعية وعلاقتها بظلال الحرب.

وفي فيلم «حتى آخر العمر»، ١٩٧٥م لأشرف فهمي وبطولة، لأول مرة، محمود عبدالعزيز، نجوى إبراهيم، عماد حمدي، حياه قنديل، عمر خورشيد، في قصة يوسف السباعي وكذلك في فيلم «الوفاء العظيم»، ١٩٧٥م لحلمي حليم وبطولة محمود ياسين، سمير صبري، كمال الشناوي، عبد المنعم إبراهيم، نجلاء فتحي، وقصة فيصل ندا. حيث يركّز الأول على العلاقة بين البطل والبطلة (محمود ياسين ونجوى إبراهيم)، وعلى ما يجب أن يقدّم من فروض الشكر والعرفان لمصابي الحرب في صورة عاطفية تستبطن الثناء لهم على ما قدموا من تضحيات فقدوا في سبيلها أعضاء من أجسادهم، وهذه العلاقات تقدم شكلاً من أشكال التضحية

المقابلة، أو المعروف ورد المعروف. ومن الغريب أن يكون بطلا هذين الفيلمين ضابطين، والتضحية التي قدَّماها البطلان تُسْهم - بصورة فُجائية - في تحويل وجهات نظر الشخصيات داخل الفيلمين إلى زوايا معاكسة، وهو ما يحدث في فيلم «الوفاء العظيم» حيث لا تسلط الأحداث الضوء بشكل كبير على الحرب وإنما تدور في قالب اجتماعي، أيضاً، بقصة تصلح للتقديم منفصلة عن موضوع الحرب.

تسرد حكاية «الوفاء العظيم» قصة زوج الفتاة الذي يصاب في الحرب بعد أن يفديه حبيب الفتاة الأول (رئيسه في الوحدة العسكرية) ويتعرض لبتر قدمه، ويدخل الرجلان المستشفى، وحينما يعرف الزوج، بالصدفة، بعلاقة الحب القديمة بين قائده وزوجته يقرر أن يتنازل عنها صاغراً ليتزوجها قائده، بل ويوافق والد البطلة، بالتبني، على زواجها من البطل برغم العداء القائم بين العائلتين، فتضحيته جاءت أقوى من كل خلاف قديم، ذلك أنها تضحية ضمت الوطن كله في بوتقة انصهرت فيها كل الخلافات.

ويعتبر فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي» ١٩٧٥ أكثر الأفلام قبولاً لدى النقاد والجماهير، فتبدأ أحداثه منذ نكسة يونيو/حزيران مروراً بحرب الاستنزاف وانتهاء بحرب ١٩٧٣ ويحتوي على مشاهد غير قليلة، وغير مقنعة، للمعارك الحربية والتمثيل برمته الذي أداه محمود ياسين، حسين فهمي، سعيد صالح، صلاح السعدني، يوسف شعبان، نجوى ابراهيم، عبد المنعم إبراهيم، وأخرجه حسام الدين مصطفى عن قصة

لرمسيس نجيب، التي يتناول فيها أحداث قصة المجند (محمود ياسين) بوصفه شاهداً لأحداث النكسة، خصوصاً بعد نجاته من قصف طائرات الهليكوبتر الممعنة في قتل المجندين المصريين في صحراء سيناء..و يسقط من شدة الإعياء ليتلقفه أحد البدو وينقله إلى أحد المواقع القريبة من الإسرائيليين استعداداً لنقله إلى الضفة الغربية ومنها إلى القاهرة، وهناك يشاهد المذابح البشعة التي ارتكبتها القوات الإسرائيلية في الأسرى المصريين العزل من السلاح، ثم يعود إلى القاهرة حاملاً في جيبه رصاصة يقسم أن تبقى في جيبه حتى يسترد آخر شبر من تراب أرضه (كما هي العادة دائماً)، وعلى الجانب الآخر ابنة خاله فاطمة (نجوى ابراهيم) التي يغتصبها يوسف شعبان في غيابه، في رمزية عن عبث المنتفعين في الداخل المستغلين لغياب حماية الدولة المشغولة بالحرب.

وهكذا، يشارك المجند في حرب الاستنزاف ثم يرجع إلى قريته ليحاول تصحيح الأوضاع، ثم سرعان ما يعود مرة أخرى إلى الجيش على أثر استدعاء عاجل. ويخوض وزملاؤه حرب التحرير في مشاهد هي الأطول من نوعها في كل الأفلام التي أنتجت عن حرب ٧٣. ويعود المجند إلى قريته ليجد الأوضاع قد استقرت بعد أن اختفى يوسف شعبان، وعند لقاءه بفاطمة يخرج الرصاصة التي وعدها بالاحتفاظ بها من جيبه، كتميمة تشير إلى استعداده الدائم للدفاع عن أرضه.

نجح فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي»، وأقدم نادر جلال على إخراج فيلم بعنوان «بدور» وأوكل بطولته لمحمود

ياسين، أيضاً، ونجلاء فتحي، محمد رضا، مجدي وهبة، هدى سلطان، توفيق الدقن. وكانت الأحداث تدور حول البطل الذي يعمل بمصلحة المجاري والبطلة التي تحترف السرقة ويحدث اللقاء بين الاثنين، بينما كانت تحاول البطلة الفرار من المطاردين عقب سرقتها لأحد الأشخاص. وبتتابع بطيء يضطر البطل إلى إيواء البطلة في منزله بعد أن أوهم الجميع أنه شقيقها. وبعد علاقة حب بين الطرفين، ودفاع البطل وأهل حارته عن البطلة ضد رفاقها من اللصوص، وفي اللحظة التي يحقق البطل أحد أحلامه بعد أن نال أخيراً علاوة على أجره يتم استدعاؤه للجبهة.وللصدفة يحارب البطل في نفس الفصيلة مع لص كان قد قابله وجهاً لوجه أثناء معركة الحارة، وتنتهي الحرب، ويعود الجميع عدا البطل. وتتضح الحقيقة عبر ما يرويه ذلك اللص التائب؛ لقد استشهد البطل بينما كان يطلق قذيفة على إحدى الدبابات. وتنهار البطلة، لكن البطل يعود كما وعدها عند الفجر.وبطبيعة الحال سقط الفيلم في مآزق كثيرة ولم يحقق نجاح الرصاصة التي بقيت في جيب محمود ياسين.

ويعود الكاتب «يوسف السباعي» في ١٩٧٨م لتناول الحرب في روايته المعنونة «العمر لحظة» التي حوّلها محمد راضي إلى فيلم بنفس العنوان ليمثله كل من ماجدة، أحمد زكي، أحمد مظهر، حاتم ذو الفقار، محمد خيري، وناهد شريف.

واعتبر الجماهير «العمر لحظة» أشهر الأفلام المصرية عن الحرب.. ولكن، كما هي العادة دائماً، يتناول الحرب

من جانب اجتماعي من خلال «نعمت» الصحفية (ماجدة) التي تعاني من انغماس زوجها رئيس التحرير (أحمد مظهر) في غراميات وعلاقات مشبوهة، وهو الذي يبث مقالات اليأس في نفوس الشعب بعد هزيمة ٦٧، بينما تحول «نعمت» كل اهتماماتها للقضايا الوطنية وتدعو إلى رفع الروح المعنوية والكفاح، وتسافر إلى الجبهة فتعرف معنى الصمود والمعاناة النفسية، وتتوطد علاقتها بالمجندين، فترعى شؤونهم وشؤون أهاليهم كما تتطوع لخدمه الجرحى فتعمل في إحدى المستشفيات، وهناك تتطور علاقتها مع أحد الضباط المصابين (محمد خيري) إلى علاقة حب، وعلى الرغم من كون هذه العلاقة غريبة على تركيبة مجتمع يؤهل نفسه للحرب، فإن الفيلم قدمها كبديل لعلاقة زوجية منتهية، ولكي يرمز للتلازم بين الصحفية والضابط إلى اقتران الجبهتين الداخلية والعسكرية، وإلى تكامل هاتين الرؤيتين لكشف عيوب المجتمع والقائمين عليه تمهيداً لصنع مناخ قابل للمقاومة ومن ثم الانتصار.

ويشذّ عن قاعد سطحية وهشاشة أفلام حرب أكتوبر/ تشرين الأول فيلم «المواطن المصري» ١٩٩١ م لصلاح أبوسيف وتمثيل عمر الشريف وعزت العلايلي وصفية العمري والراحل عبدالله محمود، فهو فيلم لا ينبني على علاقة عاطفية كما جرت العادة، بل على علاقة تسلّط وخضوع. فالعمدة الإقطاعي «عبد الرازق الشرشابي» يسيطر على خفير أجير لديه «عبدالموجود»، ويسلب منه أرضه بحكم قانون

يلغي أحكام الإصلاح الزراعي، ويلوح له باستعادته أرضه في مقابل انتحال ابن الخفير لاسم ابن العمدة حتى يجند مكانه ـ وهو المعافَى من التجنيد ـ فيحدث أن يضحِّي البطل ـ الفلاح ـ بحياته من أجل الوطن، وفي المقابل ينعم ابن العمدة بالحياة الرغدة، ويُحرم أبوه حتى من كلمات الشكر على تضحية ابنه بحياته؛ وهو الأمر الذي يجعل من الفيلم معالجة للقيم الجديدة التي طرأت على المجتمع في منتصف السبعينيات، ولكن يبقى السؤال واضحًا، ومطروحًا: أين هي الحرب في كل هذه الأفلام؟

في الواقع، إن السينما المصرية لم تشهد فيلمًا عسكريًّا بالمعنى السينمائي الذي يعالج الحرب معالجة فنية عالية المستوى.

ولكن يخرج عن هذا الإطار فيلم «حكايات الغريب» التي ركَّز على روح أكتوبر/تشرين الأول المفقودة منذ زمن، وعلى كيفية تفجُّر هذه الروح شعبيًّا، خصوصًا أثناء حصار السويس؛ حيث وجد المواطن المصري البسيط نفسه أمام التحدي الكبير، فأبى أن يترك أرضه، ودافع عنها بكل ما يمكنه من قوة، إنها تأكيد على أن البطولة الحقيقية كانت لهذا المصري البسيط، الذي يرمز الفيلم له بـ «عبد الفتاح» أو «الغريب» أو «عبدالرحمن» وهو ما نجح «جمال الغيطاني» في نقله وتصويره في روايته التي أخذ عنها الفيلم. غير أن الفيلم كذلك يبدأ في أعقاب بدايات الحرب، ويبقى في حيِّز المعالجة الاجتماعية التي تصوِّر تناقضات المجتمع قبل وبعد الحرب.

هذا الاتجاه يجعل المشاهد يُقِرُّ بأن أيًا من الأفلام التي أُنتجت عن هذه المرحلة لم يرسم من «أكتوبر/تشرين الأول الحدث» إطار أساسياً، فلا يعدو الدور الذي يقوم به هذا الحدث عن بضعة مشاهد ـ طالت أو قصرت ـ وثائقية أو تسجيلية، وكلها تصور طلعة جوية، ثم عبور القناة، أو جنود في خندق، وبالطبع مشهد الجندي الذي يرفع العلم المصري فوق تلة رملية، ثم يفتح ذراعه ـ التي لا تمسك بالعلم ـ مستقبلاً رصاص العدو الإسرائيلي، ثم مشاهد تصور سير الدبابات على الجسور المتحركة، ومشهد الضباط المهندسين يزيلون الساتر الترابي بخراطيم المياه.

هذه المشاهد باتت هي العامل المشترك للأفلام السابقة؛ الأمر الذي جعل من هذا الانتصار الكبير مجرد حدث يتكون من هذه المشاهد تخلو معظمها من لغة سينمائية مؤثرة.

وإن كان بعض المخرجين قاموا بصناعة أفلام تسجيلية عن الحرب، مثل «خيري بشارة» في أول أعماله «صائد الدبابات»، والراحل «شادي عبد السلام»، «لن نموت مرتين»، «الرجال والخنادق»، «مدفع ٨»، «شدوان»، «تحية إلى عمال أبو زعبل» لصلاح التهامي، «مدرسة بحر البقر» لسعد مدين، «جيوش الشمس» لشادي عبد السلام، فضلاً عن فيلم هام هو «مسافر إلى الشمال مسافر إلى الجنوب» للمخرج سمير عوف، فهو أكثر الأفلام التسجيلية عمقاً وموضوعية، كونه يربط بين الجبهة وواقع المجتمع المصري من خلال مهندس على الجبهة ومهندس في السد العالي.

إسرائيل وحرب أكتوبر/تشرين الأول

هكذا مرت ٣٤ سنة على حرب أكتوبر/تشرين الأول ٧٣، ومع ذلك لم تتجرأ السينما الإسرائيلية علي معالجة هذه القضية الشائكة بالنسبة لهم، الإسرائيليون الذين أنتجوا أكثر من ١٢ فيلماً عن حرب ٦٧، خلال سنتين من ٦٧ - ٦٩، لم ينتجوا سوى ثلاثة أفلام عن حرب أكتوبر/تشرين الأول، وتعرضت الأفلام الثلاثة لهجوم جارف لردع المخرجين الإسرائيليين عن ركوب موجة مغايرة لتوجهات السينما الإسرائيلية التي تخلد الانتصارات وتتجاهل الهزائم عن عمد. حرب أكتوبر/تشرين الأول هي الحدث التاريخي الذي تعرض لأكبر ظلم في السينما الإسرائيلية، خاصة لو علمنا أن صناع السينما والمخرجين الإسرائيليين أنتجوا حتى اليوم أكثر من٢٠٠ فيلم حربي تتناول جميع المعارك والحروب التي خاضها اليهود على مر العصور، وتعليقاً على هذا التجاهل المقصود يقول الناقد الإسرائيلي المعروف بنيامين شتوس: إن الإحجام عن تناول حرب «يوم الغفران» سينمائياً هو مؤامرة صمت بين التاريخ والفن، وتكفل المبدعون الإسرائيليون باشتراك مع المؤسسة العسكرية في الحفاظ على هذه المؤامرة المذمومة، فأي ناقد يشاهد الأفلام الحربية الإسرائيلية كثيرة العدد دون أن يعرف تاريخ هذه الدولة، لن يعرف من الأساس أن هناك حرباً باسم «يوم الغفران» وقعت في إسرائيل.

لقد شهد عقد الثمانينات الإرهاصات الأولى لأفلام

إسرائيلية تصور حرب أكتوبر/تشرين الأول، وجاءت هذه المحاولات بدائية ومتفرقة وربما متأخرة للغاية، خاصة إذا قارنا بين صمت صناعة السينما الإسرائيلية المطبق عن حرب ٧٣ لمدة عشر سنوات، وموجة الأفلام التي صنعت عن حرب ٦٧، حيث تسابق المخرجون الإسرائيليون لصناعة أفلام تخلد الانتصار الإسرائيلي، قبل أن يتلاشى دخان المعارك ومن أبرز هذه الأفلام فيلم «ستة أيام ونصر»، الذي حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً لاستفادته من الحدث، وتكفل بإنتاجه منتج إسرائيلي يدعي «يوسي شفيلي» ـ هو اليوم من أشهر منتجي هوليوود ـ بمساعدة المخرج «بول سميث»، وكان الفيلم عبارة عن تسجيل لشهادات الأسرى المصريين، والضباط الإسرائيليين عن حرب ٦٧. ونتيجة لما حققه هذا الفيلم من نجاح هائل أسرع المنتج شفيلي والمخرج بول سميث بإنتاج فيلم آخر عن حرب ٦٧، حمل اسم «حرب العشرين عاماً»، الذي يصور علاقة إسرائيل بجيرانها العرب خلال العشرين عاماً التي تلت إقامة الدولة الصهيونية، والجدير بالذكر أن المنتج الإسرائيلي «شفيلي» استطاع بفضل علاقاته مع سلطات الاحتلال الإسرائيلية أن يستولي على أفلام مهمة من أرشيف السينما الخاص بالأسرة الهاشمية، التي كانت محفوظة في المركز الإعلامي الأردني في القدس، وبعد احتلال المدينة المقدسة استولى «شفيلي» على الأفلام التي تضم مادة فيلمية ووثائقية نادرة للغاية، وتعد كنزاً لا يقدر بثمن استغله «شفيلي»، ضمن أفلامه التي كان يتفاخر بما تحويه من مشاهد

نادرة يستحيل لغيره الحصول عليها. بالإضافة لهذين الفيلمين هناك أفلام: «ثلاثة أيام في يونيو» و«خمسة أيام في سيناء»، و«السائر بين الحقول». و«كلهم ملوك» و«الطريق إلى تيران».

في ظل هذا الاهتمام المحموم الذي تبديه السينما الإسرائيلية بأفلام الحرب هناك تجاهل محكم لحرب ٧٣ أو بالأحرى هزيمة «يوم الغفران». هل سقطت حرب أكتوبر/ تشرين الأول من حسابات المخرجين الصهاينة، الحقيقة أن عشر سنوات مرت حتى ظهر أول فيلم يتناول حرب ٧٣ بشكل مباشر، وإن كانت سنة ٧٤ قد شهدت إخراج فيلم ميلودرامي واحد باسم «يوم القيامة» من إخراج «جورج عوفديا»، وكانت الحرب في هذا الفيلم سبباً في تطور الحبكة، ومحركاً لبعض الأحداث والشخصيات، لكنها لم تمثل النقطة المحورية التي لا يستقيم الفيلم بدونها. ولكي نفهم سكوت السينما الإسرائيلية عن كل ما يتعلق بحرب أكتوبر/ تشرين الأول، يجب أن نلقي الضوء على بعض الأفلام الإسرائيلية التي تناولت حرب أكتوبر/تشرين الأول، ومن أهمها فيلم «النسر» للمخرج «ياكي يوشع» ١٩٨٣. وقد واجه هذا الفيلم صعوبات رقابية بالغة بسبب قصته، إذ يبدأ الفيلم بمشهد يصور الهجوم المصري والسوري علي القوات الإسرائيلية في السادس من أكتوبر/تشرين الأول، وتتوالى نشرات الأخبار بالعبرية التي تتحدث عن سير العمليات، ويظهر الجنود في ساحة القتال مصابين بالرعب والذعر الشديدين، ويتساقطون الواحد تلو الآخر. ويعود بطل الفيلم

وهو جندي إسرائيلي شارك في المعارك الضارية، ويجلس علي مقهى في تل أبيب، ليفاجأ بوالد زميله في جبهة القتال، ويحاول أن يتجاهله، ويتهرب منه، ولكن الأب يتعقبه وينتظره بالساعات أمام بيته، ليسأله عن ابنه، كيف مات، وكيف واجه المصريين في لحظاته الأخيرة، وهل كان شجاعاً كما تمنى الأب؟!! ويحاول الجندي أن يهوّن عن الأب فيختلق قصصاً عن بطولات ابنه قبل أن يموت، ويعاجله الأب بسؤال هل كتب لي شيئاً قبل أن يموت؟.. ويستمر الجندي في نسج القصص الوهمية ويخبر الأب أن ابنه كتب له قصيدة قبيل وفاته. ويتشبث الأب بقراءة القصيدة التي كتبها ابنه من أجله.

ويعده الجندي بإحضارها له في اليوم التالي تخلصاً من الورطة التي أوقع فيها نفسه، ويقرر أن ينقل قصيدة شعر من كتاب قديم ويحاول أن يحاكي خط زميله القتيل، وبعد أن ينتهي من نقل القصيدة يجرح إصبعه لتسقط بعض قطرات الدم على الورقة، ويكور الورقة ويعفرها بالتراب لتبدو وكأنها خارجة من سترة الجندي القتيل. ويفرح الأب بشدة بهذه الورقة، ويفتح بيته وجيبه للجندي المخادع، ويقدم له خطيبة ابنه الذي مات ويغدق عليه النقود والمشاعر الأبوية الجارفة، ويطلب منه أن يساعده في تجميع صور ابنه وخطاباته القديمة التي أرسلها إلى زملائه، ليكون من هذه الأشياء ألبوماً خاصاً من ذكريات ابنه.

وينهمك الجندي في فبركة الخطابات والبحث عن

الصور القديمة، ويدخل في علاقة جنسية مع خطيبة زميله القتيل، ويلجأ له بعض آباء الجنود القتلى لكي يصنع لهم ألبومات مماثلة عن أبنائهم.

وهكذا أصبح كالنسر الذي يعيش على جثث الآخرين ويتغذى بها. وتعجبه اللعبة ويقنع أحد زملائه العاطلين بأن يدخل اللعبة، ويكون ألبومات تذكارية عن ضحايا الحرب ويكسب الأموال، ويستفيد بمنطق الحي أبقى من الميت، وينتهي الفيلم وهذا الجندي مكلف بتدريب فرقة من المتطوعين الشبان فيقف أمامهم ويأمرهم بمرارة وسخرية سوداء: «أمام كل منكم خمس دقائق ليكتب قصيدة شعر بخط يده ويسلمها لي».

وقد تعرض هذا الفيلم، لهجوم جارف في إسرائيل. ولم يرحب به على الإطلاق رغم إنتاجه في مطلع الـ٨٠ أي بعد حوالي عشر سنوات على مرور الحرب وبعد توقيع اتفاقية السلام، لكن يبدو أن مشاعر الانكسار لا تتلاشى بسهولة، فقد خرجت المظاهرات في الشوارع ضد الفيلم وتبارى النقاد في تشريح الفيلم وتسخيفه، وانبرت أقلام النقاد تقوض الفيلم بلا رحمة ومظاهرات الإسرائيليين ضده ترجمت مشاعر السخط الإسرائيلي على كل ما يرتبط بحرب ٧٣، وأكدت أن الجمهور الإسرائيلي مازال غير قادر على التغلب على مشاعر النكسة الإسرائيلية في يوم الغفران، ويُعد هذا أحد أسباب إحجام المخرجين الإسرائيليين عن إنتاج أفلام عن حرب أكتوبر/ تشرين الأول حتى لا يشعلوا فتيل الاختلاف في المجتمع

الإسرائيلي الذي لا يزال بعض رموزه متهمين بالتقصير وتحمل وزر هذه الهزيمة المنكرة. كما أن الفيلم كشف عن أبعاد الزلزال الاجتماعي الذي ضرب إسرائيل بفعل الحرب، وحطم الأوهام، ولم يكتف بالحرب وآثارها اللحظية، ولكنه تناول تأثيرها على الناجين منها، والاكتئاب والأمراض النفسية التي عانى الإسرائيليون منها، إضافة إلى ويلات الأسر والثكل.

الهجوم الصاخب الذي كان من نصيب «ياكي يوشع» تحول إلى استقبال فاتر من جانب الجمهور والنقاد لفيلم «ساعة الاختبار» للمخرج الشاب «أوري بارباش». ولم يستمر الفيلم في دور العرض أكثر من ٤٨ ساعة، كما لم يتمكن من تسويقه تليفزيونياً في إسرائيل.

وتقول الناقدة السينمائية الإسرائيلية ياعيل شلونسكي مدافعة عن السينما الإسرائيلية: «إن السينما الإسرائيلية بعد حرب ٧٣ اتجهت نحو الكوميديا والرومانسية للهروب من الواقع فهي لا تقوى على ذبح الأبقار العسكرية المقدسة، لكنها دقت ناقوس الخطر قبل الجميع، ففي ٧١ صنع المخرج «أوري زوهر» فيلم «الديك» عن حرب الاستنزاف وصور فيه عدم اهتمام الجنود بأداء واجباتهم العسكرية والحربية، بسبب شعورهم الزائد بالبطولة، وإصابتهم بفيروس الغرور والثقة المتبجحة بالنفس، وتدهورت الأخلاقيات في المجتمع الإسرائيلي، وحذر الفيلم من كل ذلك وقدم نماذج سينمائية لجنود إسرائيليين سكارى من نشوة النصر. ولم يعد يهمهم الحفاظ على الأراضي التي احتلوها أو احتلال أراض جديدة

المهم احتلال قلوب مجندات الكتيبة، والخروج معهن في الإجازات، وقد طرح الفيلم بشكل غير مباشر السؤال ماذا لو حارب هؤلاء الجنود من أجل الدفاع عما حققوه، وترك النهاية مفتوحة وكان من السهل أن ندرك النتيجة في أكتوبر/ تشرين الأول ٧٣؟.

حالة الهروب من ذكرى ٧٣ لم تنته في المجتمع الإسرائيلي فالصحف التي تنشر الملاحق الخاصة والمجانية في ذكرى معركة ٦٧، تخصص بضع صفحات عن حرب ٧٣ في ذكراها، وتركز بالأساس على الاحتفال بعيد الغفران الذي يحل موعده بالتزامن مع ذكرى الحرب، حالة التزييف تحولت لعقيدة في نفوس الإسرائيليين، ولم يكسر الصمت في منتصف التسعينات سوى المخرج الإسرائيلي المشهور «عاموس جيتاي» وهو مخرج مشهور عربياً وعالمياً، غير أنه منبوذ في إسرائيل لأنه يشذ دائماً عن الخط الرسمي السائد في إسرائيل، ويعبر عن طروحاته، ويتحمل بشجاعة سهام النقد التي تلاحقه على صفحات الجرائد والمجلات الإسرائيلية، واللافت للنظر أنه يهاجم في الصحف والمجلات السياسية والسينمائية على السواء منذ فيلمه الأول الذي أخرجه وصور فيه اليهود المتشددين دينياً في إسرائيل وخطورتهم على الديمقراطية وعلى الشرق الأوسط برمته.

ولد عاموس جيتاي في إسرائيل وفي سنة ١٩٧٣ كان طالباً يدرس الهندسة المعمارية، وعندما اندلعت الحرب تم تجنيده وشارك في المعارك على الجبهة السورية، وفي طريقه

إلى وحدته في الجولان المحتل بالطائرة المروحية، أخذ معه كاميرا الفيديو ليسجل بها المشاهد الطبيعية الخلابة من باب الطائرة المفتوح. وفي هذه اللحظة ضرب صاروخ سوري مؤخرة الطائرة، فسقطت ونجا جيتاي بأعجوبة، ومنذ هذه اللحظة تحول جيتاي إلي المجال السينمائي، وكانت تجربته مع حرب أكتوبر/تشرين الأول سبباً في اهتمامه بها ومحاولته انتزاعها من دائرة النسيان السينمائي في إسرائيل، وبذلك اختار دخول عش الدبابير الإسرائيلي للمرة الثانية بفيلمه «غفران» وكما هو واضح من اسم الفيلم فهو فيلم مباشر عن حرب ٧٣ اشترك به جيتاي في مهرجان كان السينمائي الدولي، والفيلم يحكي قصة مفصلها الرئيسي ما حدث لجيتاي في أكتوبر/تشرين الأول، ولكن دور البطولة في الفيلم يتوزع بالتساوي بين شخصين يتم تجنيدهما في قوات الاحتياط عند اندلاع الحرب، وتأخرا رغماً عنهما في الوصول إلى الوحدة التي نقلت جوياً إلى الجولان، ويتم نقلهما لوحدة الخدمات الطبية، ويجري نقلهما بطائرة مروحية إلي الجولان حيث يتسلمان عملهما وهو نقل الجرحى إلى مستشفى ميداني، وتبدأ الحرب في طبع آثارها عليهما فهما لا ينقلان الجرحى فحسب بل والموتى أيضاً الذين يلفظون أنفاسهم الأخيرة بين أيديهما، فيبكيان في حرقة، ويشرعان في التساؤل عن جدوى الاحتلال الإسرائيلي وضريبة الدم الباهظة التي يدفعها الشباب الإسرائيلي في مقابل لا شيء، وبالطبع لم يأت الفيلم متوائماً

مع فكر المؤسسة السياسية والعسكرية في إسرائيل فنال حظه من النقد والتجريح في إطار سياسة إسرائيلية تهدف إلى طمس وتشويه حرب أكتوبر وإسقاطها من التجربة الإسرائيلية إلى الأبد.

أسباب حرب فيتنام ـ نبذة تاريخية

لم تكن سياسات الرئيس الفيتنامي الجنوبي «نجو دينه ديم» ذات الطابع التوليتاري قادرة على تنظيم البيت الداخلي، فقد عارضه السياسيون ذوو النزعة الليبرالية لديكتاتوريته، كما عارضه البوذيون لميوله الكاثوليكية. فأطيح به في أول نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٦٣ في انقلاب عسكري وتمت تصفيته جسدياً في ظروف غامضة، ويرى العديد من الباحثين أن الولايات المتحدة لم تكن بعيدة عما جرى له ولنظامه.

وخلال الـ ١٨ شهراً التالية للإطاحة به عرفت العاصمة الفيتنامية «سايغون» عشر حكومات عسكرية متعاقبة لم تستطع أي منها ضبط النظام المدني والعسكري. واستغل ثوار جبهة التحرير الوضع المتأزم في الجنوب فشنوا الضربات تلو الضربات لإضعاف حكومات سايغون الضعيفة أصلاً.

وعرفت سايغون في صيف ١٩٦٤ مزيداً من الانشقاقات بين العسكريين الحاكمين، وبين الطائفة البوذية المستاءة من التسلط الكاثوليكي في الحكم، هذا فضلاً عن التقدم العسكري الملحوظ لجبهة التحرير الوطني. وانطلاقاً من

هذه العناصر وصل الاقتناع الأميركي إلى أن تدخلاً عسكرياً شاملاً هو المخرج لهم من هذه الحالة.

وجدت أميركا الفرصة سانحة حين هوجمت بعض قاذفاتها البحرية من طرف قوات جبهة التحرير الوطني في خليج تونكين، فما كان من الرئيس الأميركي جونسون إلا أن أصدر الأوامر إلى الطيران العسكري الأميركي بقصف المواقع الفيتنامية الشمالية كرد فعل. ومنذ فبراير/شباط ١٩٦٥ توالى القصف الأميركي لفيتنام الشمالية، وفي ٦ مارس/ آذار التالي تمّ أول إنزال للبحرية الأميركية في جنوب دانانغ. وظل الوجود العسكري الأميركي يزداد في فيتنام ليبلغ في نهاية ١٩٦٥ ما يناهز ٢٠٠ ألف جندي، ثم وصل في صيف ١٩٦٨ إلى ٥٥٠ ألفاً. وظلت أميركا تضغط على هانوي من أجل ترك دعم الثوار الجنوبيين، غير أن الأخيرة كانت ترفض أي تفاوض مع الولايات المتحدة مادامت مستمرة في قصفها المتواصل.

لم تترك أميركا أي وسيلة عسكرية للضغط على هانوي إلا استعملتها بدءاً بالتجميع القسري للسكان ومروراً بتصفية الثوار الشيوعيين الموجودين في الأرياف الجنوبية واستعمال طائرات بي/ ٥٢ لتحطيم الغطاء النباتي، وانتهاء بتكثيف القصف للمدن والمواقع في الشمال الفيتنامي خاصة تلك الواقعة بين خطي العرض ١٧ و٢٠.

ومع ذلك لم يؤثر الرعب الأميركي والآلة الحربية

المتطورة في معنويات الفيتناميين ولا في مقاومتهم بل تفرقوا في الأرياف ومراكز الإنتاج الزراعي وازدادت فيهم معنويات المقاومة. ولم تستطع أميركا ـ رغم محاولاتها المستمرة ـ أن تقطع طريق «هو شي منه» الذي تمر منه الإمدادات نحو ثوار الجنوب.

أفلام هوليود.. المعارضة بسينما متماسكة

الحرب الفيتنامية كانت الأكثر تأثيراً في المجتمع الأميركي منذ الحرب العالمية الثانية. ولذلك كانت موضوعاً لكثير من الأفلام، وأهمها فيلم «القبعات الخضر/ The Green Berets» للممثل الأميركي جون واين الذي قام بإخراجه في سنة ١٩٦٨، وقام بدور المقاتل الذي يعتقد أن كل شخص فيتنامي، سواء أكان جندياً أم مدنياً، شيوعياً ملحداً يفخر بقتله. إلا أنه ومع نهاية السبعينات ظهرت نوعية مختلفة عن تلك التي عرضت من قبل، كانت أكثر مقاربة للواقع، ومبنية على نقد موضوعي للحيثيات التي قامت عليها الحرب واستنزفت فيما بعد الممتلكات البشرية والاقتصادية والعسكرية من كلا الطرفين، وليصبح العديد من هذه الأفلام علامات فارقة في تاريخ السينما الأميركية. وأهم تلك الأفلام فيلم «العودة للوطن/ Coming Home» للمخرج هال آشبي في ١٩٧٨ تمثيل جون فويت وجين فوندا، الدائر حول جنود أصيبوا إما بالشلل أو بفقدان بعض أطرافهم وما يرافقه ذلك من آثار نفسية إضافة إلى تعامل الحكومة والشعب معهم بطريقة البروباغاندا الكاذبة.

وللمخرج فرانسيس فورد كوبولا فيلم «القيامة الآن/ Apocalypse Now» عام ١٩٧٩ من نجومية مجموعة ممثلين رجال لم تشاركهم أية امرأة: مارلون براندو، مارتن شين، روبرت دوفال، هاريسون فورد، لورنس فيشبورن، وهو مأخوذ عن رواية «قلب الظلمات/ Heart of Darkness» المناهضة للحرب بشكل سافر وأظهرت بعض الشخصيات الأمريكية في صورة سيئة، ويتناول الفيلم مهمة أحد رجال الجيش الأمريكي.. يخوض رحلة عقلية ونفسية «لتخليص» كولونيل أمريكي سابق ورجل حرب عظيم تحوّل فيما بعد إلى إرهابي غير خاضع للقوانين.. هذا الكولونيل السابق يحكم مجموعة من المحاربين من سكان البلاد الأصليين.. في بداية الفيلم يظهر إلى يسار الشاشة وجه الكابتن «بنجامين ولارد» مقلوباً، يبدو عليه الإحباط والمزاجية والألم مع الإرهاق.. نراه في غرفته بفندق في «سايغون» ونشعر معه بالعزلة والاغتراب ونشاهد العرق الذي يغسل جسده. كان يبدو عليه أنه هو من اختار عزل نفسه عن هذا العالم الخارجي. كان يريد أن يغفو في ذكريات الحرب وطائرات الهيلوكوبتر التي تمثلها لنا الآن المروحة المعلقة على سقف الغرفة.. ويقول للمشاهد إنه قد مرّ عليه أسبوع وهو في «سايغون»، وينقل لنا خوفه من أن يجن قريباً. وبينما كان مستلقياً على السرير، يبوح بسر: إنه يريد مهمة. مهمة تجعله يذهب إلى البرية في شمال فيتنام.. وخلال دورانه ورقصاته الجنونية في الغرفة يضرب المرآة بكل قواه ليكسرها بعنف جارحاً يده، ويمسح

وجهه وجسده بالدماء..(كسر المرآة رمز يعني به تحطيم صورته). ولأسباب تتعلق بجودة الفيلم الفنية فقد فاز بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان وترشح لأوسكار أفضل فيلم، وهكذا فإن «القيامة الآن» يعد تحفة سينمائية حقيقية، رغم القصة التي ربما تكون بعيدة عن الواقع، إلا أنها وبموضوعية متناهية تمثل دراسة نفسية متعمقة لغريزة القتل البشرية. فالمخرج اوليفر ستون لم يكن راضياً عن تلك الصورة البعيدة عن الواقع، وكانت له رؤية أخرى قدمها من خلال ثلاثية ابتدأها سنة ٨٦ بفيلمه الشهير «الفصيلة/ Platoon» كأفضل أفلام حروب فيتنام وأكثرها دقة. ثم تلاه فيلم المخرج ستانلي كوبريك «سترة معدنية كاملة/ Full Metal Jacket» في ١٩٨٧. وقامت هوليود في ١٩٨٧ أيضاً بإنتاج فيلم ساخر بعنوان «صباح الخير فيتنام/ Good Morning Vietnam» إخراج باري ليفنسون، يسخر فيه روبين ويليامز من البطولات الخائبة التي حققها الجندي الأمريكي.

ثم أخرج ستون في ١٩٨٩ فيلمه الثاني «ولد في الرابع من يوليو/ تموز Of July born On the 4th» بطولة توم كروز، وألقى فيه الضوء على معاناة العائدين من فيتنام، ذلك أن الجنود وبالرغم من وطنيتهم التي دفعتهم إلى المشاركة بالحرب لم يجد معظمهم الترحيب والقبول من المجتمع الأميركي، فضلاً عن انعدام المبرر المقنع لمشاركتهم في تلك الحرب اللاانسانية.

يحكي الفيلم قصة الجندي (توم كروز) العائد إلى

أمريكا بعد إصابته في فيتنام لينضم إلى مناهضي الحرب ويتظاهر معهم في يوم الاستقلال الأمريكي الذي يوافق الرابع من يوليو/تموز. أما الحلقة الثالثة من هذه السلسلة فهو فيلم الجنة والأرض أو بترجمة حرفية «السماء والأرض/Heaven & Earth» المأخوذ عن قصة واقعية لفتاة فيتنامية تعشق ضابطاً أمريكياً. ظهر الفيلم سنة ١٩٩٣ بمجموعة ممثلين غير معروفين ـ عدا «توم لي جونز» ـ وقيمة فنية عالية وموسيقى تصويرية رائعة للموسيقار الياباني كيتارو/Kitaro بمقطوعاته الثلاث: إله الرعد God of Thunder، طبول يابانية Japanese Drums، ورقصة ساراسفاتي Dance of Sarasvati.

ثم خرجت هوليود بفيلم «صائد الغزلان / The Deer Hunter» للمخرج الأميركي مايكل سيمينو وبطولة روبرت دي نيرو وكريستوفر والكن وميريل ستريب، والذي قلب الرؤى وأنتج لكي ينتقد الحرب ويبرز وجهة نظر الأغلبية الرافضة للحرب.

وهكذا ما تزال حرب فيتنام تكاد تكون أكثر الحروب الأميركية حضوراً في الساحة السينمائية إذا استثنينا الحرب العالمية الثانية، وإن تفاوتت في المستوى إلا إنها تعبر عن جرح عميق لا يزال يحتفظ به الأميركيون إلى يومنا هذا. ما حصل للأميركيين والفيتناميين، شماليين وجنوبيين. كان مأساة لعب فصولها الجنرال «فو نغوين جياب»، القائد العسكري الشهير لفيتنام الشمالية، الذي جسدته السينما عدة مرات،

والجنرال «وليم وستمور لاند»، القائد الأميركي، ورجل المخابرات المركزية «فرانك سنب» الذي عمل على إنقاذ عملائه الفيتناميين الجنوبيين حينما سقطت سايغون.

تبقى المقارنة قائمة ومائلة لنوعية أفلام الحرب التي أنتجها المصريون والأمريكيون، بما يؤكد ضعف الصناعة السينمائية العربية خاصة التي تتطلب تخصصات عميقة في الدراما الحربية بسينوغرافيتها ومونتاجها وخدعها وحبكتها وحتى موسيقاها ومؤثراتها الصوتية.

الفصل العاشر

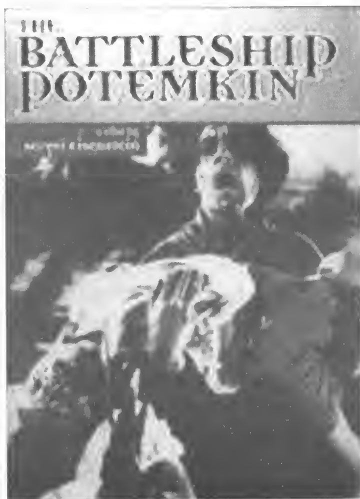
أفلام السوفييت..
الملاحم والسينما المحاربة

بدأت السينما السوفيتية عام ١٨٩٢ وكان توجهها الإجمالي نحو الأفلام التسجيلية ليشمل الجانب التعليمي والحرفي وما يخدم الجماهير التي كرست معها عمليات غسل الدماغ من قبل الحكومات وظل تأثيرها العالمي محدوداً ولم يعرف العالم السينما السوفيتية الا بعد ظهور فيلم للمخرج سيرجي آيسينشتاين في ١٩٢٦م. بعنوان «Battleship Potemkin المدرعة بوتيومكين»، حيث لم يحظ فيلم في تاريخ السينما بما حظي به هذا الفيلم من مجد. فهو يتصدر على الدوام قائمة أفضل أفلام العالم، لدرجة حصوله على لقب (فيلم كل الأزمنة وكل الشعوب). ففي عام ١٩٥٨ اجتمع في بروكسل ببلجيكا ١١٨ ناقداً سينمائياً ينتمون إلى ٢٦ بلداً، واختاروا (المدرعة بوتيومكين) كأعظم فيلم في تاريخ السينما. كذلك في عام ١٩٧٢ أجرت مجلة «سايت أند ساوند» البريطانية استفتاء ضم نقاداً عالميين اختاروا نفس الفيلم ضمن أعظم عشرة أفلام أخرجت حتى عام ذلك العام.. وهكذا منه تعرف العالم على السينما السوفيتية، يحكي الفيلم عن ثورة ١٩٠٥م من خلال

انتفاضة البحارة فوق المدرعة الحربية بوتيومكين، مصوراً بعد ذلك تعاطف أهالي الأوديسا ومشاركتهم الفعلية مع البحارة في تلك الانتفاضة. ولا تكمن أهمية هذا الفيلم في موضوعه الثوري فحسب، وإنما في ذلك الكمال الفني والدرامي المبتكر، في ذلك المونتاج الدقيق والمحكم، حيث يخلق علاقة حميمية بينه وبين المتفرج، في تراجيديا جماهيرية، خصوصاً في مشهد المجزرة الجماعية في الأوديسا حيث الجنود القوزاق يطلقون النار دون تمييز على الأهالي المحتشدين على السلالم، مظهرة الوحدة الثورية بين الماء واليابسة بين البحارة المتمردين والكادحين المتعاطفين، وتلك التفاصيل الدقيقة في السياق البنائي والمونتاج المتنامي..

إذن دخلت السينما السوفيتية إلى العالم عن طريق الثورة، وهكذا سنجد دائماً أنه عند تناول السينما السوفيتية لابد من الحديث عن الواقعية الاشتراكية في مرحلة نشوء ثورة ١٩٠٥، وبعدها الثورة البلشفية في عام ١٩١٧، والتي محت كل ما يخالف الشيوعية ويناهض دكتاتورية الطبقة العاملة (البروليتارية) وهو ما دفع بالعشرات من الكتاب والفنانين إلى الهجرة، حيث حوصروا بالمفاهيم الجديدة المنافية لحرياتهم الشخصية.

في ٢٧ آب ١٩١٩م أصدر لينين قراراً بتأميم السينما الروسية، رغم حداثتها، ثم أعلن ضرورة توجه السينما إلى طبقة البروليتارية في إنتاج الأفلام التعليمية، فكان من الطبيعي أن يقع الفيلم السوفيتي في محوريه الغاية، غاية الثورة، وتأمين توجهات الإنسان السوفيتي واحتوائه فكرياً وعملياً دون السماح له بالخروج عن الإطار المرسوم له.



المدرعة بوتمكين

وبعد الثورة عمل الفنانون السوفييت الذين كان بعضهم في الغرب قبل نشوبها وعادوا إلى البلاد بعدها مثل «سيرجي ايزنشتاين» و«فيزفولد بودفكين» كما تمكن السينمائيون أمثال «فلاديمير مايكوفسكي»، «ميخائيل روم»، «ليف كوليشوف» و« دزيغا فيرتوف» من إنتاج أفلام أعاد العالم رؤيتها بعد ٢٥ أيلول ١٩٣٥ فقد عمد «كوليشوف» و«فيرتوف» على تقنية المونتاج فقد استعملاً السيناريو والممثلين والاستديو لإثبات دور المونتاج الخلّاق في الفيلم.

شكلت أفلام ذلك الرعيل من المخرجين السوفييت بداية تحريضية للسينما الروسية أطلق عليها النقاد العالميون (السينما المحاربة)، خصوصًا عندما شرع الروائي مكسيم غوركي في نداء لتجميعالدعم العالمي لإنتاج فيلم بعنوان (٢٤ ساعة حرب في الاتحاد السوفيتي) من إخراج «دزيغا فيرتوف»، وقد مهد لذلك بخطابه الذي ألقاه أمام المؤتمر الأول للكتاب السوفييت، وضمن هذا التوجه ظهرت أفلام الحرب العالمية الثانية بعد أن فتحت استديوهات موسكو، كييف، لينينغراد وخاركوف وأعطت تلك الأفلام صورة مشرقة لكفاح الشعب السوفييتي وتضحياته الجسيمة. كما ظهرت أفلام هامة مثل: «الدفاع عن ستالينغراد» في ١٩٤٩ لفلاديمير بيتروف، وفيلم «معارك الثلوج القطبية»، «الفجرالمشرق في موسكو»، «حصار لينينغراد» و«سوق سيبستيبول» وجميعها أفلام مكرسة لمشاهد الميلودرامية التي برع الروس في انتقائها، وهي الأكثر تأثيراً على الفئات الشعبية، من جهة إبراز التفاني في الدفاع عن

الوطن كالقتال والصمود وقهر الجوع وعمليات الإعدام، كما تضمنت تلك الأفلام مشاهد انتشال الطيارين من طائراتهم المحترقة، ولملمة أشلاء الجثث من الحطام والأنقاض، وهي مشاهد مروعة أدمت قلوب المشاهدين عند عرض الأفلام في أي مكان في العالم، حيث أظهرت للعالم قسوة وجبروت الجنود الألمان. وقد تولى «فارلافوكوبالين» هذا النمط من الأفلام التي صورت فيها جثث متجمدة لنساء تمّ شنقهن على أيدي الألمان وظلت في العراء تتأرجح أجسادهن في زمهرير الشتاء، وظهرت أيضاً في فيلم «سقوط برلين» في ١٩٤٥ للمخرج راسمان الشوارع المكدسة بالجثث والخرائب والحرائق ومجاميع الجياع وهم يقطعون أجساد الخيول القتيلة ويشوون لحومها. ثم تتراءى لقطات العلم الأحمر يرفرف فوق الرايشتاغ في دلالة واضحة تقول «كل ذلك من أجل الوطن».

وقد اختار المؤرخ والناقد السينمائي الفرنسي «جورج سادول» في كتابه (تاريخ السينما في العالم) مجموعة من تلك الأفلام اعتبرها من بين أقوى مائة فيلم سينمائي منذ نشوء السينما في ١٨٨٢ حتى ١٩٥٠وهي: فيلم «فولغا» وفيلم عن حياة الموسيقار «غلينكا» وفيلم عن حياة الموسيقار «شوستاكوفيتش» من إخراج الكسانداروف، وفيلم «السيد منذ في بلاد البلاشفة» وفيلم «صيف غير عادي» و«أوكرانيا» من إخراج موريس باريت، وفيلم «سقوط أسرة رومانوف» و«بلاد السوفييت» إخراج استر شوب، وفيلم الجثة الحية عن

رواية لتولستوي وإخراج بوتوفكين، وفيلم «الرداء» عن المعطف لغوغول، وبالطبع فيلم «المدرعة بوتيومكين» و«ايفان الرهيب» من إخراج ايزنشتاين، وغيرها الكثير.

ثم أدت التحولات الكبيرة في الاتحاد السوفيتي والضغط الستاليني إلى إفقار الانتلجنسيا الفكرية، وحدثت تمردات بين صفوف السينمائيين وردت عليها الحكومة بعنف بالغ، فاضطر الكثير إلى الاعتزال بعد اتهامهم بالتحريفية ومن هؤلاء الفنان ايزنشتاينلان ستالين شعر بأن في منهجه إخراج فيلم «ايفان الرهيب» شابه نوع من التماثل بين سياسته وأسلوب القيصر إيفان، فأوقف ستالين إنجاز الجزء الثاني وأدّى ذلك الإجراء إلى توقف ايزنشتاين وغيره عن الإنتاج الحر ويعتقد أن آثار تلك الفترة السوداء قد حجبت الكثير من المبدعين وحكمت عليهم بالحجر.

تقول (مجلة الفيلم السوفيتي) «إن لغة الأفلام المحاربة الاولى هي لغة مجازية الرموز والتجسيدات في جميع الأفلام، وتتميز بنظرة إنسانية وواقعية تختلف وتتعارض مع السينما الغربية التي برزت فيها المعاني المتعددة، وعبر مظهرها المرئي يستشف المتأمل في فكر المخرج وقصده بأن السينما السوفيتية الحديثة واقعية فعلاً، ولكن الواقعية تتخذ ذريعة لإدخال أسطورة شخصية لم تكن موجودة في أفلام ما قبل الحرب، فحرية السينمائي في التعبير معدومة لاعتماد الفكر على السلطة والنظام أما محاولة التملص من المشاعر المفروضةفهي خيانة».

من هنا يمكن العودة إلى رواية جورج اورويل (العالم عام

١٩٤٨) التي صورت رتابة العالم والتكرار الثوري الذي مسخ الحقيقة في مجتمع تشابهت فيه الأذواق والمشاعر والهواجس!

فكان ذلك الزخم الهائل من التكرار والحروب والوصاية دفع إلى البحث عن مناطق أخرى من الحرية.

ورغم ذلك أنجبت تلك الفترة أفلاماً مغلفة بمشاعر آلية وعلامات مباشرة مثل أفلام «الفولاذ سقيناه» من إخراج «اسحق دويتشر»، «الأم»، «سنوات النار» و«أنشودة جندي» تغلبت عليها الميلودراما والافتعال، الا ان الاتحاد السوفيتي عام ١٩٧٠ نهاية لذلك الحشد الذي دام أكثر من نصف قرن ليرسم خطته لإنتاج آخر أفلام الحرب والكفاح لتذكير الأجيال القادمة والافلام هي: «الاختراق» و«التحرير» و«سقوط برلين».. والتي حشد لها مئات الممثلين وآلاف الكومبارس واختير عشرة مارشالات كخبراء ومستشارين للعمل في مجموعة الأفلام ظهرت لقطات مثيرة وفيها ذات المشاهد الميلودرامية كشواهد على التضحية وحب الوطن وقد سجلت عدسات المصورين مشاهد مؤثرة.. مثل مشهد أحد الجنود يتقدم والرصاص يتطاير من الاحزمة التي يلبسها ويبدو أن الكثير من اللقطات كانت مستعارة وقد تولى اخراج هذه الأفلام مجموعه من المخرجين السوفييت.

الأدب والموسيقى لسينما الروائع

يعجب من يتبصر كيف أن الأمة التي أنجبت ليو تولستوي، فيودور دستويفسكي، أنطون تشيخوف، سيرجي

بليخانوف، ليون تروتسكي وتوروغنيف كقادة فكريين أن تسمح لإعلام لغتها وآدابها أن تطفأ على هذا النحو، فالحرب والاشتراكية أنتجتا أدباء لم يكن الأدب حرفتهم، وحاولت السينما السوفيتية إعادة إخراج مجاميع كبرى من التراث الروسي الروائي تمكنت من خلاله التفوق على الإنتاج العالمي عندما ابتعدت عن الرداءة ودفعت بنخبة محترفة من الفنانين الروس إلى البطولة إلا أن الأسلوب السوفيتي ظل متباطئاً وقليل الحركة ومثيراً للملل بسبب إصرار السوفييت على الدخول في التفصيلات الجزئية والابتعاد عن العواطف وما يخفف عن المشاهد التقريرية والرتابة والسأم وعدم وجود حركة يمكنها أن تبعده عن التكرار، وهذا ما تنبهت له السينما الامريكية.

ومع ذلك تقدمت السينما السوفيتية عندما أعادت إخراج روايات كانت أنتجتها في مراحل سابقة مثل رواية «الجريمة والعقاب» و«الإخوة كارامازوف»، حيث يمكن الاستدلال فوراً عندما نحاول المقارنة بين «أنا كارنينا» لتولستوي بالإخراج الأمريكي فيظهر التباين الشاسع بينها وبين الإنتاج السوفيتي، فالشكلانية الأمريكية دفعت بالمشاهد للتعاطف لا إرادياً مع العاشقة الخائنة في وقت استمر التزمت الروسي على الفيلم فلم يترك للمشاهد الخيار!! وما وقع في إخراج الروائع الكلاسيكية انعطف أيضاً على الرومانسية التي طبعت عالم ايفان تورجنيف الشاعري فظهر «الحب الأول»، «مياه الربيع» و«الآباء

والبنون»، «أرض الآباء» بعيدة عن الخيال لأن الكاميرا السوفيتية فشلت في تخليص المشاهد من الحتمية التاريخية ولم تترك له من مجال ذاتي.

وعرفت السينما السوفيتية عبر تاريخها الطويل كيف تعمل على احتواء الفنون وإخراج الروائع الكلاسيكية الموسيقية التي سحرت العالم وتعيد أحياء ذلك التراث وتوقف الأصوات الداعية لنبذ الإنتاج القديم على اعتباره من مخلفات القيصرية إلا أن التحولات وإن ظلت لاصقة بالتعبير الشعبي كما أرادت الشيوعية إلا أن التراث الذي تركه تشايكوفسكي وكارسوكوف وبركوفيف وشوستاكوفيش لم يترك مجالاً للتأويل بحكم الاصالة التي نمت مع البرجوازية في عصورها الزاهرة وظهرت أفلام «تشايكوفسكي» من إخراج «ايغور تالانكين»، وفيلم «قصيدة للرقص» من إخراج وتصوير فاديم درينيف والفنانة مايا بليسكايا وقد وضع موسيقى الفيلم «ميخائيل تشولاكي روديون» والفيلم تناول عالم الباليه الذي هو فن الشعر والأسرار والغموض، وفيلم باليه ريموندا من موسيقى «يوهان سباستيان باخ» وقد عبرت الناقدة «إيلينا اوتسكايا» قائلة لقد لجأ المخرج إلى أفضليات الفن السينمائي بالتكنيك الرائع والتصوير السريع.

قضايا الكرد في السينما السوفيتية

أشار الباحث السينمائي الأرمني «غريغوري جاغيريان» في كتابه (الشاشة السينمائية لأرمينيا) الصادر في موسكو سنة

١٩٧١، إلى أن مجموعة من الأفلام التي تسرد أحداث فاجعة الأرمن داخل حدود الإمبراطورية العثمانية، أنتجت في عصر روسيا القيصرية. ومن هذه الأفلام فيلم بعنوان (تحت سلطة الكرد)، مثله مجموعة من الشباب الأرمن الموهوبين سنة ١٩١٥ بإدارة المنتج السينمائي «مينير فينا». ويقول الكاتب السينمائي «برهان شاوي» عنه: إن المؤرخ والباحث السينمائي «فيشينفسكي» يثبت الحقيقة ذاتها في كتابه (مرجع الأفلام الروائية في روسيا قبل الثورة)، ويضيف إن هذا الفيلم قد ضاع واختفى، ولم يعرف عنه شيء، باستثناء أنه فيلم تراجيدي تدور أحداثه حول تلك الانتهاكات والمذابح والمجازر التي كانت الإمبراطورية العثمانية تمارسها بحق الأرمن. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن هذا الفيلم هو أول فيلم سينمائي له علاقة بالكرد، وإن كان يتحدث عنهم بشكل غير إيجابي.

في بداية العشرينيات، وبإسناد من الحكومة البلشفية أسس السينمائيون السوفييت سينماتهم القومية في آسيا الوسطى، وكان من بينهم السينمائيين الأرمن الذين كانوا يحاولون، وضمن وضع صعب للغاية، أن يصنعوا من أنفسهم شيئاً. وفي طليعة هؤلاء المخرج الأرمني الكبير «ثامو بيك نزاريان» الملقب «بيك نزاروف»، الذي يُعد واحداً من أعظم مخرجي السينما السوفيتية في فترة العشرينيات، وأحد مؤسسي السينما القومية لشعوب آسيا الوسطى، ومنها أول فيلم سوفييتي عن الكرد.

وقبل أن يعمل «بيك نزاروف» في أرمينيا أخرج العديد من الأفلام في جمهورية جورجيا السوفيتية، ثم ذهب إلى أرمينيا سنة ١٩٢٥ لإخراج فيلمه الشهير «ناموس» الذي كان له صدى واسع، لكونه ركّز فيه على الجانب الثقافي التنويري والقومي لشعبه، وعرض فيه المشاكل الاجتماعية بأسلوب بارع. فنجاح هذا الفيلم على المستوى الفني والجماهيري دفع بيك نزاروف إلى أن يسخّر نفسه أكثر لمشاكل ومصائب ولآلام شعوب الشرق، مما دفعه في العام ١٩٢٦ إلى لملمة فريقه السينمائي والاندفاع نحو جبال «آراكاسي»، وهو إقليم يستوطنه الكُرد، لتسجيل فيلمه الطويل «زاريا» أو «زاري»، والذي يتحدث فيه عن حياة الكرد في عصر روسيا القيصرية. ويعد «زاريا» أول فيلم روائي عن الكرد

يتحدث «بيك نزاروف» في كتابه (مذكرات ممثل ومخرج)، الصادر في موسكو ١٩٦٥، كيف أنه أثناء إخراجه لهذا الفيلم لم تتوفر لديه ومعلومات ومصادر وافية عن تاريخ الكرد وحياتهم آنذاك، لذا شرع بالبحث والتقصي عن عادات وتقاليد وأخلاق وتاريخ وثقافة وأديان وعشائر هذه القومية، مستنداً إلى حصيلة هذه المعلومات في بناء قصة فيلمه المأخوذة عن موضوع للكاتب «لازو»، الذي يعد أول من وضع ألف باء اللغة الكردية لكرد الدولة السوفيتية.

فيلم (زاريا) تدور أحداثه حول قصة حب بين شاب يدعى «سعيد» وفتاة فقيرة تدعى «زاريا» في إحدى القرى الكردية، وتكمن مشكلتهما في إقطاعي القرية «تيموربيك»،

الذي رغم كونه صاحب زوجة وأسرة، ورغم علمه بقصة حبهما، إلا أنه يصر على الزواج من «زاريا».

وفي ذلك الوقت تبدأ الحرب العالمية الأولى، وتصدر السلطة القيصرية قراراً بتجنيد الشباب الكرد ودفعهم إلى هذه الحرب المهلكة، فينتقل سعيد وشقيق زاريا الأكبر «زوربا» مع مجموعة من شباب القرية إلى معسكر قريب من القرية، ولكن حينما تتوقف قافلة الجنود عند ينبوع ماء للاستراحة يهرب سعيد ويعود إلى قريته، فيقوم تيموربيك وبمساعدة من رجاله وبعض الجنود في القرية بإلقاء القبض على سعيد وزجّه في السجن. ثم تُختطف زاريا من قبل رجال تيموربيك الذي يحاول أن يتزوجها رغماً عنها، إلا أنها تقف في وجهه ولا تعطيه فرصة الاقتراب منها، وأثناء ذلك ينتفض «خدو» الشاب الغيور والمحب لقريته، وشقيق زاريا الأصغر، مطالباً تيموربيك بتحرير زاريا، إلا أنه يرفض ذلك، فيطلق «خدو» النار عليه ويصيبه بجرح، إلا أن رجال تيموربيك يوقفونه ويطعنونه حتى الموت.

وحينما يشفى «البيك» من جروحه يسارع بإقامة احتفال كبير معلناً فيه زواجه من زاريا، ويسمع سعيد بهذا الخبر فيهرب ثانية مع مجموعة من رفاقه بهدف الانتقام. لكن حينما يصل البيك إلى قناعة تامة من أن زاريا لن تسلمه نفسها، يقرر التشهير بها، معلناً للناس بأنها ليست عذراء، فيغضب أهل القرية ويسوقونها على حمار بالمقلوب، ويرشقون وجهها بالسخام، ويمطرونها بالشتائم واللعنات. وفي هذه

اللحظات يصل سعيد ورفاقه إلى القرية، ويقتلون «تيموربيك» ورجاله، ويحررون زاريا ويأخذونها معهم إلى الجبل.

عُرض فيلم (زاريا) سنة ١٩٢٧، أي بعد عام واحد من عرض فيلم «آيسنشتاين» «المدرعة بوتيومكين»، وكان له صدىً واسعاً وطيباً في الصحافة الفنية السوفييتية، ونال استحسان الناس. في هذا الفيلم يمكن ملاحظة تأثيرات آيسنشتاين الواسعة، وخاصة من حيث اعتماده في التمثيل على الشخصيات العادية البعيدة عن الوسط الفني. لقد استطاع «بيك نزاروف» من خلال شخصيتي «سعيد» و«خدو» أن يجسد السمات الشرقية الإيجابية للبطل، وأن يظهر إنسانيته وجرأته وشجاعته ونبله، وكان من المهم عنده أن لا يظهر الشعب الكردي كشعب مجزأ وممزق ومبعثر، لذا كان الحس الثوري الطبقي طاغياً على مجمل الأحداث في الفيلم.

وبالرغم من أن الفيلم كان قد سُجل صامتاً، إلا أن المخرج «بيك نزاروف» حوله إلى فيلم ناطق خلال فترة الثلاثينيات من القرن الماضي.

الباب الثاني

تجارب سينمائية:
مخرجون وأفلام..

الفصل الحادي عشر

سينما فلليني..
صراع الأخلاق والغريزة

المخرج الإيطالي فريدريكو فلليني (١٩٢٠ ـ ١٩٩٣) مخرج الأفلام الأكثر تميزاً في السينما الأوروبية الحديثة: «المقابلة»، «ثمانية ونصف»، «جوليتينا والأرواح»، «كازنوفا فلليني»، «الاستراادا»، «المأساة الساخرة»، «المدللون»، و«الحياة الحلوة» (السعفة الذهبية في كان ١٩٦٠) والعديد من الأفلام التي أثارت المتذوقين الحقيقيين للفن السابع لسنوات طويلة بسبب أن سينماه لها منحى مختلف عما تنتجه هوليود وعما تنتجه السينما في أي مكان من العالم.

دون شك أن فلليني مخرج متميز حد الفرادة، ورغم غيابه الذي بلغ العشر سنوات إلا أنه ما زال حاضراً بتميزه وفرادته، ذلك التميز الذي لا يسهل عملية مشاهدة أفلامه، ولا على تفهم اهتماماته وأسلوبه الفني بقدر ما يصعبها ويعقدها، فهو مخرج لا يخضع للقياس الفني التقليدي للسينما، وأفلامه ـ عدا المبكر منها ـ صنعت وفق شكل فني بالغ الذاتية، وغالباً ما تكون تعبيراً مباشراً سريعاً، لدرجة

عدم الإمساك بها، فهو يراوح بين هواجسه واختلاجاته النفسية والفكرية فيها.. يشغّل الكاميرا بعفوية بالغة ويسخر طاقمه السينمائي (ممثلين، فنيين، عاملين.. الخ) بحيث يستثمر ويكتشف طاقاتهم الإبداعية لا التنفيذية، فيأتي الفيلم في سردية غير خطية ملتوية ومتداخلة بطريقة مربكة، ويتركها بلا تعديل أو تدخل فني يذكر، أو دون محاولة لصبّها في قالب درامي تقليدي أو حداثي أو أياً كان، هكذا تبدو آلية العمل/ اللعب عند فلليني الأمر الذي يدهش مغرميه وينفّر ناقديه.

فلليني يصنع أفلامه بسهولة شديدة في التنفيذ وبلا مجهود عملي تقريباً، لكنه في الوقت ذاته يبذل جهداً كبيراً في الإعداد حيث تؤرقه الأفكار والهواجس والقراءات قبل مرحلة التصوير، وهنا تكمن إثارة أعماله، فهو لا يعاني أبداً من مخاض الخلق، إذ على العكس تماماً، إنه يتلذذ بلعبة الخلق. تتوالى عليه الخواطر والمواقف والشخصيات كما تلمع في عقله الباطن، فيرصّها حول شخصيته المحورية كما هي، بل ربما لا يهتم كثيراً بالترتيب للمشاهد أو أن يبذل جهداً لمراعاة أية أصول أو قواعد أو أن يفكر حتى في الانفعالات والانطباعات التي ستتركها تلك الشخصيات والمشاهد على المتفرج. إنه لا ينشغل بالتحكم في هذه العناصر أو توجيهها أو دراسة تسلسلها لأنه يؤمن بحراكها الذاتي، ثم يستمتع بتفاعلها ونتائجها التي تصورها من قبل.. إنه يشبه إلى حد بعيد الكيميائي الذي يجهز العناصر الأولية ويهيئ الظروف الفيزيائية للتفاعل ثم يراقب عملية التفاعل

ويدهش للنتائج التي تحقق توقعاته أو التي تخالفها. إنه لاعب كبير ومتسلٍّ عظيم.

الثيمة الفللينية الفريدة يمكن توصيفها كما يلي: بطل فرد في رحلة هذيان ملحمية في كل من الزمان والمكان والشعور، يمر خلال الرحلة بعشرات الأماكن والشخصيات الغريبة الأطوار ومن ثم بعشرات المواقف ذات الحبكات الفرعية المنفصلة تماماً عن بعضها البعض. وغالباً ما تكون الرحلة شبيهة بالحلم أو الكابوس، وكما أعتقد الكاتب ألبرتو مورافيا عندما قال: إنه يصور أحلامنا. إن رحلات فلليني هي دائماً في العقل الباطن وفي أعماق النفس، وعلى المتفرج أن يخرج منها بما يشاء هو ولا أحد غيره.

ومن ثم فإن معظم الشخصيات في أفلامه يمكن وصفها بأنها شخصيات ضائعة ودائماً تحاول الخروج من مآزق وكلما خرجت من مأزق تقع في مأزق آخر أكثر صعوبة وقسوة أحياناً. العقدة الدرامية لديه بالغة التعقيد والفيلم أشبه بغوص في أحلام وكوابيس، وبينما الشخصية تسعى في المضي نحو قدرها في المستقبل فهناك دائماً عودة إلى الطفولة وأيام المراهقة والشباب والحنين إلى الماضي أو الأصل.

وحتى في أفلامه التي تتسم بالفنتازيا والعبث فإنها تغوص في الواقع وتمس قضايا اجتماعية، بخلاف أفلامه الأولى التي تقترب من الواقعية الجديدة التي تخلى عنها في أفلام مثل «الطريق» و«ليالي كابيريا» لصالح اتجاهه الخاص «البراعة المصطنعة» التي بدأها في فيلمه «والسفينة تبحر».

وإن كانت الحدود واهية جداً بين الواقعية الجديدة والصنعة البارعة.

يدافع فلليني في إحدى حواراته المنشورة في موقع القناة الثانية الإيطالية RAI، عن السينما كونها سلاحاً خطيراً ليس للهدم بل للبناء الفكري والروحي والجمالي وأسلوبه قد يكون غير واقعي ولكنه في كثير من الأحيان يتمثل الواقع نفسه. ويتضح أنه وغيره من السينمائيين مثل (بازوليني وروزليني) تاثروا كثيراً بأفكار فرويد، فمثلاً في فيلمه «دولتشي فيتا» وهو رحلة في دهاليز مظلمة داخل إنسان، يهتم فيه بعناصر مهمة مثل (معنى الحياة - الشباب - الشيخوخة - الحب - والجنون) وتطعيمه بمواقف كوميدية مضحكة، إلى جانب اشتغاله على الاضاءة بحيث تبدو غير شاعرية وقاتمة، في أسلوب يوصف بأنه أسلوب غرائبي ومجنون يقود للمتعة، جنون مستمد من العصر الذي عاشه المليء بالتناقضات التي تحدث في الحياة الخارجية والتي تحدث أيضاً في داخل النفس البشرية. وفلليني يقترب من فرويد كونه لا يسرد حكايات أو تاريخاً ولا سِيَراً ذاتية لشخصياته، لكنه مشغول بما يحدث داخل الشخصية (أحلامها - كوابيسها - مشاعرها الدفينة)، تلك التناقضات التي تعيشها الشخصية من الداخل والانقلابات في التفكير والرؤى والسلوك، وفي المقابل ما يحدث أيضاً داخل المتفرج.

يرى فلليني أن السينما فن ساحر ويقول: من الغباء

تسخيره وتوظيفه لمجرد عرض حكاية أو قصة يمكن أن نطلع عليها في كتاب أو جريدة ستكون خسارة وبدون فائدة فعلى هذا أنا بعد الغوص في دواخل النفس الإنسانية أبحث معها ومن أجلها نحو أمل الخروج من المأزق والضياع وأحاول تحريرها من قيود الكبت والحرمان وأحاول إطلاقها من سطوة السياسة والمجتمع التي تحول حياتنا إلى جحيم، لأن المستفيد من هذه القيود الساسة ورجال الدين والطبقة البرجوازية، يريدون توجيه حياتنا بالطريقة التي تسعدهم، وأنا ضد ذلك. لكني لا أستعمل الأسلوب الخطابي والحكائي المباشر والسطحي ولديّ أساليبي الخاصة الرمزية كوني سينمائياً لا أحب الثرثرة والسطحية. أنا شاعر وسينمائي وناقد وسيلتي في التعبير هو الفن السينمائي وأفلامي تمّ محاربتها من الساسة ورجال الدين والمتسلطين. أفلامي ستظل صامدة في وجه التفاهة والاستعباد، أفلامي عالمية وأفكاري إنسانية سيظل الفن السينمائي وسيلتي للتعبير.

ولكن ما هي أهم توجهات وشواغل فلليني.؟ هذا السؤال هو المتكرر دوماً عند تحليل فن فلليني. ويمكن الذهاب إلى أن أغلبها يدور حول الصراع ما بين الأخلاق والغريزة، وأن براعته الحقيقية هي تجسيد كلا القطبين كما يدوران في باطن عقله/عقولنا دون أن يهتم كثيراً بالانحياز لأحدهما ضد الآخر، فهو بالتأكيد ليس فاجر جداً أو ملتزم جداً أو معتدل جداً، ولهذا يسهل رفض أفلامه من جانب المتحررين والملتزمين على حد سواء. يمكن كذلك إضفاء بعد وجودي

على أفلامه، بحكم اهتمامها بالمشاعر الفردية الذاتية وإبرازها بمعزل عن خلفياتها وعدم تواصلها مع الآخرين. وفي كل الأحوال لن تخلو أفلامه من قيمة نفسية أو رمزية أو فكرية أو واقعية رغم كل غرابتها.

لكن الكثيرين لا يرتاحون لأعمال فلليني ويعتبرونها نوعاً من الثرثرة أو الهلوسة المجانية التي تفضي إلى لا شيء. وهذا قول فيه الكثير من التجني على منهج وفن الرجل.بينما نجد الكثيرين، أيضاً، يصفونها بلفظة لا تقبل اللبس وهي (العبقرية) ويفيضون في شرح تفسيراتها وغزواتها لتلك الأجزاء الغامضة في إنسانيتنا. غير أن الإبداع التلقائي المستند على حائط هائل من المعرفة قادراً على الصمود مع الزمن، فلا بد من وجود أهمية ما لهذا الإبداع. كيف يمكن أن تنقل ثرثرة التمرد من أريكة الطبيب النفسي إلى شاشة السينما بمثل هذه البساطة والتلقائية؟، مع وجود تلك البهرجة والحركة التي يمتلىء بها الكادر، وتجعل المشاهدة أمراً غاية في التسلية والمتعة والمرح..

الضوء عند فلليني دهشة من الظلال التي يلقيها فضاء الكادر، الضوء عنده أيديولوجيا، مشاعر، لون، نغمة، عمق تفكير، يقلل، يلغي، يعزز فكرة، يعطي للفنتازيا والأحلام صفة حقائق يمكن تصديقها والقبول بها، إنه يضيف معنى لأفلامه، يكشف وجهها أو يلغيه، يخلق تعبيراً غير موجود في الأصل، يطيح بالرتابة، يجدد أناقة وجمال التكوين، الضوء هو المؤثر الأول في مرئيات الصورة لديه.

وبعد.. فأفلام هذا المتفرد لا تروى هكذا، ولا يمكن

ولن أحاول ترجمتها إلى القارئ في كلمات وصفية فقط، لكن أشير فقط باقتضاب إلى الملامح الخارجية التي تمثل الشكل العام لبعض أفلامه:

«الحياة لذيذة»: رحلة صحفي داخل شخصيات ومجتمعات روما المعاصرة تشمل الزوجة وعلاقة مع ممثلة أمريكية وعلاقات عاطفية وغير عاطفية.

«ثمانية ونصف»: رحلة مخرج يحاول صنع فيلم جديد وسط شخصيات سينمائية متفاوتة. وهناك إجماع من النقاد على أن هذا هو أفضل فيلم ذاتي صنعته السينما. حيث بدأ معه مرحلة جديدة من رؤيته السينمائية والإبداعية، وفيه استطاع فيلليني أن يعبر بعمق عن مشكلة الإبداع وعن شخصية الفنان المبدع وحالته الروحية فبطله المخرج السينمائي يعيش أزمة روحية صعبة ويعاني من التشتت والارتباك أثناء بحثه عن موضعه الخاص.

«جوليتيان والأرواح»: رحلة زوجة يخونها زوجها داخل ماضيها وتربيتها وأسرتها والشخصيات التي قابلتها منذ الطفولة. وفيه محاولة للغوص في عالم المرأة الداخلي، عبر رؤية فلسفية ونفسية وتحليلية عميقة تقترب من تحليلات عالم النفس «يونج» حول اكتشاف التصورات اللاشعورية الجماعية.

«ساتيريكون فلليني»: رحلة شابين داخل روما القديمة وشخصياتها المنحرفة أخلاقياً.

«كازانوفا فلليني»: رحلة ذلك الماجن ـ كازانوفا ـ الإيطالي الشهير في القرن الثاني عشر حيث يقدمه فلليني في

صورته الأكثر فجوراً التي تصل إلى درجة الجحيم المعبر عنه بالصورة وليس بالحوار، حيث وظف قوة الألوان (الأزرق والرمادي) مبرزاً دلالاتها الموحية بإرهاصات الموت.

«المقابلة»: رحلة صحفي شاب صغير وسط عالم (السينسيتا) مدينة السينما الإيطالية الشهيرة في عامها الخمسين، من خلال شخصياتها وأجوائها الغريبة الأطوار والطباع.

«ساتيركون»: يكشف المتفرج عليه أمام نفسه أنه يحرره من القناع الذي يضعه على وجهه يجرده من الملابس التي تلفه، إنه عملية تشريح للنفس البشرية في أبشع حالاتها وفي انطلاقها مع غرائزها.

عاش فلليني طوال حياته الفنية مثيراً للجدل، وبعد وفاته في ١٩٩٣ ازداد هذا الجدل حول أعماله الفريدة وستبقى مدرسته «البراعة المصطنعة» الوحيدة التي عبّر من خلالها عن صراع لا ينتهي بين الأخلاق والغرائز.

الفصل الثاني عشر

«براين دي بالما».. متعة الفزع

لا يمكن التعريف بالمخرج (براين دي بالما) دون أن يذكر أنه مخرج فيلم (الوجه ذو الندبة/Scarface) الذي أنتج في العام ١٩٧٢ وقام ببطولته الممثل المتمكن ـ وجه جديد آنذاك ـ (آل بشينو)، ذلك الفيلم الذي أحدث قفزة نوعية هامة في تاريخ هوليود الإنتاجي للأفلام الروائية، والذي أبرز اسم آل بشينو كممثل موهوب يرتقي إلى مصاف كبار الممثلين. براين دي بالما إذن يعد واحداً من عمالقة الإخراج السينمائي في العالم، حيث تخصص في إخراج أفلام الرعب ـ بادىء الأمر ـ حتى أنه أصبح معروفاً بلقب «ملك الرعب» لما قدم من أفلام ذات مستوى متميز في هذا الحقل، لا سيما بما ينتهج من أساليب إخراجية تختلف جذرياً عما تعوّد عليه جمهور السينما في الأفلام المرعبة، والتي قدمها من قبل «ألفريد هتشكوك» حيث كانت تعتمد على الغموض والتعتيم والإيقاع البطيء المتوتر ثم المكاشفة عبر الغرائبية والبوليسية.. إلا أن دي بالما بتقنياته الجديدة استطاع انتزاع اللقب من «هيتشكوك» بجدارة وحظيت أفلامه بإقبال جماهيري في مختلف أنحاء العالم، كما نال اهتماماً بالغاً من النقاد ومن الهيئات

السينمائية المانحة للجوائز والدعم المعنوي والمادي.

مدرسة «دي بالما» الإخراجية تعتمد على حشد توليفة من العناصر المكثفة والمحسوبة بمعايير سينمائية دقيقة، ويتم تسخيرها بحرفية عالية للتأثير على مشاعر المشاهد، وهذه التوليفة تبدأ بالطبع من مشاهد العنف الدموية البشعة، ولكن الإضافة الحقيقية التي أدخلها دي بالما تكمن في استغلال المؤثرات الصوتية المقلقة وتأثيرها النفسي والعصبي على المشاهد. وكأنه بذلك بدا مستعيناً بنظريات العالم السيكولوجي «بافلوف» في الحافز وردة الفعل. غير أن المتعة السينمائية التي يحققها لمشاهدي أفلامه تستعين أيضاً بمخاطبة عقلية المتفرج، والارتقاء بها إلى عالم المنطق المحكوم بمحددات واقعية، والعمل على جعل الحبكة الدرامية متقنة ولا تحتمل أي انتقاصات أو هفوات فنية. وهو بذلك إنما يستكمل دائرة الإطباق على خناق المتفرج ودفعه إلى التماهي مع ما يشاهد، إلى درجة الاستلاب الكلي، وتصاعد وتيرة انتباهه طرداً مع الإيقاع المحموم والمتسارع في مناظر الفيلم. وقد بلغت حرفيته في تقنياته «الإرعابية» حداً متجاوزاً بحيث يتحكم في تسريب الخوف إلى المتفرج عبر جرعات تصاعدية تعتمد على الإيحاء والإيهام، فيسيطر بذلك على خيال المتفرج. ويتضح ذلك جلياً في أفلامه مثل: (كاري/ Carrie) و(درّب على القتل/ Dressed To Kill) و(انحسار /Blow out) والعديد من الأفلام الممتعة الأخرى.



مشهد فيلم الوجه ذو الندبة

غير أن حديثنا هنا لن يتناول أحد أفلام الرعب تلك، بل سينحو إلى نوعية أخرى من أفلامه والتي تعتمد على خلق الإحساس الدرامي المشحون بالقلق والتشويق والمتعة السردية. وسنأخذ مثالاً فيلم (المحصنون / The Untouchables) أو غير القابلين للمس ـ كترجمة حرفية غير موفقة ـ والذي تمّ إنتاجه في العام ١٩٨٧م بتمويل إنتاجي ضخم، حيث اشترك في تمثيله نخبة من الممثلين/ نجوم هوليود الكبار مثل: شين كونري، روبرت دي نيرو، كيفين كوستنر، آندي غارسيا، روبرت ريدفورد، جارلس مارتن سميث، براد سوليفان.. ويتناول موضوع الفيلم العنف وعصابات المافيا، من زاوية التركيز على شخصية «آل كابون» التي قدمتها الدراما الأمريكية عدة مرات سواء في التليفزيون الأمريكي أو في السينما. يرى صناع السينما بأن هذه الشخصية والظروف الموضوعية المحيطة بها مادة خصبة للبحث والدراسة والتحليل. لذا تمّ استحضارها أكثر من مرة: في (الأب الروحي)، وفي (حدث ذات مرة في أمريكا)، فكانت كما هي دائماً، رمزاً للعنف والقسوة والدمار الأخلاقي والاجتماعي من أجل تحقيق أغراضها وأهدافها الخاصة حتى لو أغرقت الدماء الحمراء الشاشة البيضاء أو الشاشة الفضية بالكامل.. يعود دي بالما بشخصية آل كابون (روبرت دي نيرو) من جديد، ليجسد صورة الإرهاب والعنف المتجاوز لكل القوانين، وليوثق لتلك الظروف الاقتصادية التي غمرت مدينة شيكاغو الأمريكية وأزماتها في العقود الأولى من هذا القرن. هذه الظروف التي ساهمت في تكوين نماذج إنسانية شائهة تتحرك للهيمنة على مقدرات المدينة ومكتسباتها.

وفي الجانب الآخر، هناك من يحاول الوقوف ضد هذا العنف والقتل المجاني ويعارض كل هذا الفساد الراسخ. فتتوجد شخصية المحقق الفيدرالي أليوت نيس (كيفن كوستنر)، وهو الذي يقف في وجه آل كابون ويوقف نزيف العنف والجريمة بمساعدة بعض العناصر الشريفة التي اختارها للعمل معه. وهنا يجدر بالذكر أن شخصية المحقق (أليوت نيس) إنما هي شخصية حقيقية، استطاعت أن تغير عجلة التاريخ وحركة الجريمة في مدينة شيكاغو. بعد ما خاض العديد من المعارك الدموية وأسال الدماء في مشاهد مرسومة بعناية وتمتاز بالدقة والجودة في الكتابة والتنفيذ. وفي هذا الفيلم ـ بالذات ـ تبرز الإمكانيات التمثيلية الهائلة للعبقري روبرت دي نيرو، فهو يظهر في الفيلم في ستة مشاهد فقط مقابل مليون ونصف دولار، إلا أنه يملأ الشاشة بحضوره الطاغي في شخصية آل كابون. ولمعايشة الدور وتقمصه، قام بزيادة وزنه ثلاثين كيلوغراماً على مدى شهرين، التهم خلالها كميات كبيرة من النشويات والبطاطس والبيض والحلويات وشرب الحليب، وعمل على الإكثار في النوم والإقلال من الحركة، حتى تحوّل إلى كتلة بشرية ضخمة قريبة الشبه من شخصية آل كابون الحقيقية. أما شخصية المحقق نيس فقد فاز بها الممثل كيفن كوستنر، بعد منافسة حادة مع كل من ويليام هيرت وهاريسون فورد، وكانت سبباً لنجوميته وشهرته بعد أن ظل سجيناً للأدوار الثانوية في الكثير من الأفلام.

الفصل الثالث عشر

إيليا كازان مؤسس
استديو الممثل وضحية المكارثية

في آخر شهر سبتمبر/أيلول من كل عام تحين ذكرى وفاة المخرج المسرحي والسينمائي الأمريكي اليوناني إليا كازان. الشخصية المؤثرة في برودواي وهوليوود، وفي الثقافة الأمريكية الفنية كلها. لا سيما وهو مكتشف ومدرب العديد من نجوم السينما العالمية، من بينهم مارلون براندو وجيمس دين، آل بشينو، روبيرت دي نيرو، ميريل استريب جاك نيكلسون، جين فوندا، أنتوني هوبكنز والعشرات من الممثلين والممثلات الأكثر تميزاً في تاريخ هوليوود، حيث شرّبهم تلك الفلسفة القائمة على ما أطلق عليه «المدرسة الأسلوبية في الأداء» أو (أستديو الممثل) والتي تحثّ وتعلم الممثل الاعتماد علي نفسه كمصدر أساسي في التقمص والأداء بدرجة أكثر مما هو مكتوب في السيناريو أو من توجيهات المخرج ذاته، وبدلاً من أن «يقلد» الممثل الشخصية الخيالية الموجودة في السيناريو، فإنه يتعين عليه أن يقوم بالبحث في داخله عن مشاعر مشابهة لمشاعر الشخصية، فيستوحيها ويتقمصها ثم يتصرف (يمثل) على أساس أسلوبه الذاتي ليتحول هو نفسه إلى

(الكاركتر) بشرط أن يترك له المخرج حرية الأداء.

ولد إليا كازان في السابع من سبتمبر/أيلول ١٩٠٩ لأبوين يونانيين كانا يعملان في تجارة السجاد في القسطنطينية، وهاجر بعد أربع سنوات من ذلك التاريخ إلى الولايات المتحدة، وكان قد كابد خلال دراسته للغة الانكليزية في معهد وليامز، الذي تخرج منه في سنة ١٩٣٠، قسوة إقصائه من أوساط النخبة البيضاء في الولايات المتحدة التي تضمّ البيض الانغلوسكسون البروتستانت.

كان يسارياً مقتنعاً، وناشطاً مؤثراً في التكتل الشيوعي الأمريكي منذ العام ١٩٣٤ إلى العام ١٩٣٦. وتنامى دوره في الأوساط الفنية اليسارية قبل الحرب العالمية الثانية تنامياً ملحوظاً. درس قبل ذلك الفن المسرحي في مدينة بال مدة سنتين قبل أن ينضم في سنة ١٩٣٢ إلى فرقة «مجموعة المسرح» ـ مؤسسها لي ستراسبرغ وهارولد كلورمان ـ التي كانت تؤمن بالافكار التقدمية وبالعمل الجماعي، وشكلت أحد أقطاب الحركة المسرحية في نيويورك إبان الثلاثينيات .

كان أيضاً ناشطاً في «المسرح الفدرالي» الذي أسسه أورسون ويلز وجون هاوسمان، وخلال سنوات الإعداد المسرحي هذه مارس العديد من المهن منها: مسؤول عن إكسسوارات الممثلين، وممثل، ومساعد مخرج، ثم مخرج مسرحي، أخرج العديد من المسرحيات الاجتماعية الجيدة. وعندما أقفل محترف «مجموعة المسرح» ذهب كازان إلى هوليوود حيث لعب دورين في فيلمين للمخرج أناتول ليتفاك، ولدى عودته إلى نيويورك أصبح خلال الحرب العالمية



ايليا كازان

الثانية أحد ألمع المخرجين المسرحيين في برودواي. وصادف أن كانت شركة «فوكس» تبحث عن مواهب جديدة فاستدعته، وكان سنتها في الثلاثينيات من عمره، وقد عرف العمل السينمائي عبر بضعة أفلام وثائقية وأفلام روائية قصيرة، بيد أنه بانضمامه إلى «فوكس» حظي بخبرات عملية منهجية، خاصة على يد ليون شامروي الذي سيغدو مديراً لتصوير فيلمه الأول (شجرة تنمو في بروكلين) سنة ١٩٤٥. توالت أفلامه ذات الطابع الاجتماعي الغزير للمنتج «داريل زانوك» فأنتج له «بوميرانغ» و«جنتلمان» سنة ١٩٤٧، حيث حاز الأخير على العديد من جوائز الأوسكار، ثم تناول موضوع العنصرية في الجنوب الأمريكي في فيلم «الوردي» سنة ١٩٤٩، الذي كان قد بدأه جون فورد.

لكن صورة إيليا كازان المخرج الفذّ والمدير البارع للممثلين لم تكتمل إلا مع فيلم «ذعر في الشوارع» والذي صوّر بالكامل في شوارع نيوأورليانز، كفيلم سوداوي يحكي عن تفشي داء الطاعون في مدينة يحكمها رجال العصابات. في بداية عام ١٩٥٢ أنجز أحد أهم أعماله السينمائية للكاتب «تنيسي ويليامز» تحت عنوان «عربة تدعى الرغبة» بطولة مارلون براندو وفيفيان لي، وكان قد قدّم نفس القصة كمسرحية على خشبة أحد مسارح برودواي عام ١٩٤٧ مع براندو وكيم هانتر.

والملاحظ في سيرة كازان أن عمله في المسرح لم ينقطع البتة طوال سني حياته، فكان يعمل في السينما والمسرح في

آن واحد، ولكن فيلمه الأثير سابق الذكر «عربة تدعى الرغبة» يعتبر التجربة الأولى والناجحة لمنهجية ومدرسة «الآكتورز أستوديو» التي أسسها سنة ١٩٤٧ مع شيريل كراوفورد وروبرت لويس، والتي أشرنا إليها في بداية الحديث، فقبل أن يترك مسؤولية إعداد الممثلين لرفيقه المخلص «لي سترابيرغ» كان قد أرسى مفاهيمه ونظرياته وفلسفته في النهج الأسلوبي للأداء التمثيلي، وتخرج على يده في عام ١٩٥٢ ـ وهو عام ابتعاده عنها ـ كل من: منتجمري كليفت وبول نيومان وعلى رأسهم بالطبع مارلون براندو وجيمس دين.

بكل المقاييس كانت المفارقة السيئة تكمن في أن هذا العام كان عاماً اسودَ في حياة كازان، ففيه كانت الحركة المكارثية في أوج نشاطها، وهي الحملة التي استهدفت اجتثاث الشيوعيين في الولايات المتحدة.. وهنا حدثت الواقعة، حيث كشف عن أسماء زملائه القدامى في الحزب الشيوعي أمام «لجنة الأنشطة المناهضة لأمريكا».. ليس ذلك فقط ولكنه ارتكب خطأ جسيماً آخر، ونشر بياناً في صحيفة نيويورك تايمز يدافع فيه عن شهادته أمام اللجنة، فعرف من لم يعرف، وتفرج من لم يشتر، وانقلبت الدنيا على رأس الرجل. أولاً وصفوه بالمرشد والخائن والعميل... الخ، وثانياً راح النقاد يحللون أفلامه على أنها أعمال تبريرية لفعلته، حتى أن أشهر أفلامه على الإطلاق «جبهة الماء» أصبح بعض النقاد يعتبرونه دفاعاً سافراً وممجوجاً عن جريمته في الإرشاد عن أسماء الشيوعيين.. لقد انشق كازان على التجمع الشيوعي

الأمريكي قبل نحو ١٧ عاماً من حادثة الإفشاء واعتبر حينذاك أن الشيوعية تشكل تهديداً حقيقياً للديمقراطية... هذه الوشاية الخطيئة الخيانة ظل الهوليوديون والسينمائيون في أوروبا كلها، في حالة عجز تامة عن غفرانها، وبقيت نقطة سوداء تلطخ سمعته أينما حلّ، وبعدها تبرأ رفاقه من صداقته، وبقي معلقاً معزولاً مشوهاً. حتى بعد سنوات طويلة بقيت وصمة عاره ملتصقة به، ولن يُنسى احتجاج الجماهير وتصفيرهم وإطلاقهم (أووووو) بطريقة غير ترحيبية ضدّه عندما ظهر في حفل الأوسكار عام ١٩٩٩ ليتسلم أوسكاره التكريمي عن مجمل أعماله.

بأي حال من الأحول لم تفده وشايته تلك على الصعيد الإنساني، رغم رفضه في البداية الإدلاء بشهادته، إلا أنه سرعان ما وجد نفسه منبوذاً بعد أدائها من رفاقه السابقين ولم يكسب بعدها رفاقاً جدداً. ولكن من الناحية المهنية وفّرت له الوشاية موضوعات كثيرة للأفلام التي التبس فيها هاجس الندم بهاجس التبرير محاولاً توضيح أنه تعرض للضغوط الشديدة التي تناولت حياته المهنية مما أجبرته على الرضوخ لها، وبعدها تمت إدانته في حين أُعتبر آخرون كأبطال حريات لأنهم رفضوا الاعتراف والوقيعة بأحد، مما كبّدهم خسائر جسيمة ودفعوا الثمن غالياً، ولكنهم كسبوا الاحترام والتقدير الجماهيري.. غير أن التاريخ لا يظلم أحداً فعلى الرغم من أن كازان قد عومل حتى رحيله بوصفه خائناً فليس هناك خلاف حول أهميته السينمائية والفنية، وكثير من عشاق فنه يجدون فيه مثال الإنسان المتمسك بفنه حتى لو

دعته الظروف القاهرة إلى الفتنة والخيانة.

قدم مع مارلون براندو فيلم «فيفازاباتا» في العام ١٩٥١. وبعد هوجة المكارثية أنتج فيلم «على رصيف الميناء» سنة ١٩٥٤ مع مارلون براندو أيضاً، ثم فيلم «شرقي عدن» ١٩٥٥ الذي قدم فيه لأول مرة جيمس دين في دور بطولة مطلقة، وفيلم «بيبي دول» ١٩٥٧ و«النهر المتوحش» ١٩٦٠. ثم «امريكا امريكا» ١٩٦٣ المأخوذة قصته عن روايته التي سرد فيها جزءاً من سيرته الذاتية وأبدى فيها تعلقه بأمريكا وهجرته إليها قادماً من القسطنطينية. ثم قدم فيلم «روعة على العشب» و«التدبير» سنة ١٩٦٩ وكانا أكثر أفلامه حميميةً. ثم قدم «الزائران» ١٩٧١، وشارك في تمثيل وإعداد فيلم «الأب الروحي» مع صديقه مارلون براندو في السنة ١٩٧٢ وأخيراً قدم «آخر العمالقة» ١٩٧٦ الذي استعاد فيه خيطه الإبداعي الذي كان يربطه بماضيه المشرق،.. بعد ذلك توقف عن الإخراج تماماً وتفرغ إلى الكتابة السيرية والتأملية.

رحل ايليا كازان في ٢٨ سبتمبر/أيلول ٢٠٠٣ عن ٩٤ عاماً، وغاب برحيله أحد أهم الشخصيات السينمائية العالمية في القرن العشرين، تلك الشخصيةً التي أثارت سجالاً فنياً وسياسياً وأخلاقياً لا زال متجدداً كلما ذُكرت سيرته، وداعياً إلى التأمل في الآلية التي يتم بها توريط فنان في لعبة السياسة ومذكراً بالمعركة التي خاضها المحرر التلفزيوني «مورو إدوارد» وفريقه الصحفي ضد السيناتور جوزيف مكارثي.

الفصل الرابع عشر

توليفة مارتن سكورسيزي

يشكل مارتن سكورسيزي (١٩٤٢)، وفرانسيس فورد كوبولا وبريان دي بالما وسيرجيو ليوني، مدرسة مستقلة في الإخراج السينمائي المعاصر، فهم ينطلقون من مفاهيم متقاربة في إسلوبية الإخراج، تبدأ برؤى متشابهة، وإن لم تكن واحدة، لكنها تتعلق بشكل الصورة والإطار، فأول ما تلمسه في أفلامهم هو الانشغال الحثيث بوجود الإيطاليين في أمريكا، ومن ثم رسم الخطوط الواضحة والأخرى الخفية للشخصية الإيطالية وتفاعلاتها في مجتمع نيويورك الكوزموبوليتاني المذهل، ثم إظهار الصورة السينمائية مدعمة بدقائق التفاصيل المعدة بعناية شديدة تشمل الأزياء، المكياج، الأدوات، الأثاثات، والسيارات وجميع مكونات الكادر المادية، ومن المؤكد أن المتابع لأفلامهم في الخمس عشرة سنة الماضية سوف يلمس انشغالهم بالأيديولوجيا المتطورة وتأثيراتها على أبطالهم، حتى وإن لم يصوروا أو لا زالوا في مخيلاتهم الإخراجية، ومن ثم توصلهم إلى فكرة أن «أبطالهم الصارمين» قد فقدوا أواصرهم مع جذورهم الأصلية في أجواء جديدة أخذت تتبدل لغير صالحهم،

ليكونوا في النهاية إلى جوار عرابهم التقليدي (آل كابوني) تمثالاً فخرياً في المتاحف الأميركية، ليذكر في كل مرة بزمن المافيا الأسطوري.

ولكن يشذ سكورسيزي في طريقة صنعه لأفلامه، حيث يهتم بسبك حكايته الفيلمية بمناورات حذرة ومحسوبة تتخطى الوقوف عند حدود الشخصية الضيق، فيتناول تيمات معينة وينطلق بها كمدخل إلى حدوده المطروحة، ولعل العنف الممزوج بالمنطق الإنساني كان التيمة الأكثر بروزاً في أعماله، فهو المدخل الرحب الذي يعرّف به شخصيات أبطاله، وهو يرى أن تناول الشخصية، من هذه الزاوية، يتيح له التعبير عن مكنونات عميقة فيها.

غير أنه كثيراً ما يواجه سكورسيزي اتهاماً مؤداه أنه هو وآخرون أمثال (تارانتينو، أوليفر ستون وديفيد فينشر) محض مروجين ماهرين لصناعة العنف.. ولكن على العكس من ذلك تماماً يصرح سكورسيزي دوماً ويعبّر عن خيبة كبيرة في فهمه من قبل النقاد والصحفيين لاستخدامه العنف، فهو يدرك تأثيراته وردود الأفعال الجارية في مجتمعات متحررة كأمريكا وأوروبا، ويدرك أيضاً التأثيرات التي تخطط حدود الدول الكبرى إلى مجتمعات الشرق السائرة نحو التنمية والتحرر، وكذلك هو يعي، استناداً على تصريحاته، أن تناول العنف بأشكاله المتنوعة بدءاً من القتل والتفجير والتدمير ومروراً بالاعتقال والاختطاف والاغتصاب وانتهاء بالانتحار والتعذيب الذاتي الماسوشي، إنما هي تحذيرات يطلقها في

أفلامه ليوجه رسالته بالانتهاء إلى معززات العنف وتوابعه.. حيث يصرح بخوفه من فقدان السيطرة على الأبناء المراهقين، ومن التوجهات الخاطئة التي تتبعها الحكومات في سياساتها مع الشباب، والمشكلة الحقيقية بنظره هي في تصرفات أولئك الصغار الذين يجهل كيف يحصلون على الأسلحة ببساطة، معتقدين أن العنف الذي يشاهدونه على الشاشة ما هو إلا أمر مسل.

ورغم أنه مخرج يسيطر على أدواته ويعرف عما يتحدث عنه، وأن ما يحدث يتعلق بحرية التعبير لا بسوء الفهم، لذلك فهو يعتقد بأن هذا الأمر يجعله يفكر ملياً قبل الشروع بصناعة فيلم آخر، ويعلق بالقول: (أنا لا أفكر فيما إذا كنت سأسبب مشاكل بصنع أفلامي، أنا لا أريد أية مشاكل، أريد أن يستمتع الناس بالفيلم وأن يفكروا فيه، لا شيء أكثر من هذا، وأن يتمكن الفيلم من تحقيق بعض الأموال حتى أستطيع إنجاز فيلم آخر..) أما في حال توقف البعض عند قراءة العنف الطافح على السطح دون تأمل أسبابه وأبعاده، فتلك خسارة كبيرة لفنه، خاصة إذا كان هذا الفهم من قبل النقاد الذين يؤثرون كثيراً على الرأي العام، ومن ثم على صناع القرارات المغيرة في سلوكيات الجماهير، وبهذا يتضح أنه من نوعية المخرجين الذين يودون أن تعامل أفلامه بإدراك آخر.

وبالنظر من زاوية أخرى يحاول سكورسيزي دائماً أن يسرّب للمتلقي محتوى فكرياً آخر غير الذي تظهره حبكة الفيلم على نحو مباشر، فيدعو بذلك إلى تأمل كل التفاصيل

الصغيرة والدقيقة التي تحفل بها ملاحمه السينمائية ذات المشاهد الحادة، والجماليات المتباينة، لا سيما وأنه المولع بصناعة الديكورات والمناظر والأضواء الساحرة التي تمتزج مع اختيارات سريعة من مسامع أغنيات ومقطوعات موسيقية موظفة بعناية فائقة ومختارة بحساسية لتصاحب المشاهد التصويرية، ولكي تساهم في إلباس المشاهد أبعاد توغل به في واقعية مكثفة لا تترك ثغرة لدخول الخلل إلى العمل، ولعل فيلم (رفاق طيبون/ Good Fellas) ١٩٩٠ خير دليل على تقنيته هذه، وإن كان ليس مثالاً وحيداً. فمن خلال فيلمه هذا تأخذ متعة الفرجة إلى تفصيلات ثرية لا حصر لها، بحيث لا يتسع للمشاهد الوقوف على الحياد إزاءها، أو دون ارتشاف جرعة كبيرة منها تمكن من الوقوف على بانوراما درامية تُستخلص منها عشرات المفاهيم والعلاقات الشارحة. فهي تشكل تاريخانية موسوعية لتفاصيل الحياة في المدن الأمريكية الكبيرة، لا سيما نيويورك. وهي تستنطق رؤى تقدم الإنسان المعاصر في صورته الواقعية.. هكذا قدم سكورسيزي سينماه للجمهور، فنال عنها الإعجاب في العالم أجمع. ولا يزال يحصد التقدير من الجماهير العريضة في كل مكان.

حظيت أفلامه بصفة مستمرة على ترشيحات هامة في مختلف الاستطلاعات والمهرجانات فحصل على جائزة أفضل إخراج عام ١٩٨٦ عن فيلمه «بعد ساعات» (ليس أوسكاراً)، كما حظي فيلم (حكايات نيويورك - ١٩٨٩) على إعجاب وتقدير النقاد بوصفه طريقة مبتكرة للتعبير السينمائي،

إذ تضمن الفيلم ثلاث حكايات قصيرة تروى برؤى وأساليب مختلفة لثلاث مخرجين كبار: سكورسيزي وكوبولا وودي ألن.

يقول سكورسيزي في حوار شهير مع شبيهه في الرؤية السينمائية وفي محنة النظر إلى الواقع الأمريكي المخرج «سبايك لي» نشرته مجلة فارايتي إبريل/نيسان ١٩٩٨: «إنني اشعر بالخوف. وقد تكون التكنولوجيا هي السبب، وهذا يعود بنا إلى الوراء للثورة الصناعية. فنحن نفقد ذواتنا بطريقة ما، نفقد الإحساس بمن نحن. لقد فقدت الاتصال مع العالم الجديد وأشعر أنني مغترب عنه، فأنا لا أستطيع استخدام الكومبيوتر! وكل فيلم أصنعه هو عن عالم لا وجود له الآن».

إن الحياة التي يشعر سكورسيزي بالحنين إليها تذكّره بالتفاني والتماسك الذي كان سائداً في المحيط الاجتماعي للعائلة الذي أصبح اليوم مفككاً وفاقداً للكثير من الترابط والقيم الأخلاقية، فيسرد في حواره ذاك حادثة صغيرة عندما عرض فيلمه الخامس (شوارع خلفية/ Mean Streets) ١٩٧٣ في مهرجان نيويورك السينمائي والذي تكرر مشاهده بعض الألفاظ البذيئة، إذ قالت والدته للصحافة مدافعة: «إننا لا نستخدم هذه الألفاظ البذيئة داخل المنزل. وقد كانت محقة في ذلك، فلو كنا استخدمنا هذه الألفاظ أمامها لكان أبي قتلنا أنا وأخي..» وعلى الصعيد نفسه يذكر أنه لم يسمح لابنتيه بمشاهدة فيلمه الثامن (سائق التاكسي/ Taxi Driver) ١٩٧٦ قبل بلوغهما سن الثامنة عشرة. وفي آخر

أفلامه بدا لنا أن (مارتن سكورسيزي) لم يتوقف عن العودة إلى عوالمه التي لم تعد موجودة في ظاهرها لكنها موجودة مضموناً واقعياً فيما نعيشه حالياً، فجاء فيلمه (نيويورك نيويورك/ New York New York) ١٩٧٧ قراءة سينمائية جديدة لحياة المدينة وعنفها الصاخب.

في عام ١٩٨٠ أخرج سكورسيزي رائعته السينمائية (الثور الهائج Raging Bull) الذي يحكي قصة الملاكم الأمريكي جاك لاموتا.. حيث حشد سكورسيزي وروبيرت دي نيرو جلّ خبرتهما السينمائية ما دعى مجلة Sight & Sound البريطانية لوصفه بأنه أعظم فيلم صنع خلال حقبة الثمانينيات. تضافرت توليفته الخاصة مع رؤى كاتب السيناريو «بول شرادر» في تقديم «جاك لاموتا» ونجحا في استخدام مفردات لغة سينمائية حاذقة، لإعطاء دلالات فكرية ونفسية لخدمة المعنى العام المراد إبرازه في الفيلم.

سكورسيزي ودي نيرو.. وثورهما الهائج

لا شك أن «مارتن سكورسيزي» المخرج النيويوركي المتميز، بعد قيامه بإخراج فيلم شوارع خلفية/ Back Streets في العام ١٩٦٣ والذي أسند بطولته إلى «هيرفي كايتل»، وألحقه بدور ثانوي للوجه الجديد حينذاك «روبرت دي نيرو»، أقول: لا شك أنه كان قد اكتشف موهبة ذلك الممثل الجديد القادم من أعماق نيويورك الشعبية، من حي برونكس، على وجه التحديد، الحي الذي وجد فيه سكورسيزي ـ فيما بعد ـ عالمه السينمائي الأثير، والذي يمثل

دي نيرو شريحة مثالية منه، تختزل كل تفصيلاته الاجتماعية، كما يمكن القول على نحو معين: إن روبيرت دي نيرو هو الذي اكتشف مارتن سكورسيزي، وهذا ما سيتضح هنا لاحقاً.. إذ أن سرعان ما بدأت أواصر التقارب الفكري تشتد بين الرجلين، وتتخذ شكل التوافق الرؤيوي، ومنحى التوجه الفني المشترك، مما أدى إلى تبلور هذه الشراكة والرؤية المتحدة في القيام بإنتاج عملهما الرابع فيلم الثور الهائج/ Raging Bull الذي يُعد جماهيرياً ونقدياً الفيلم الأكثر متعة في مسيرتهما الفنية المشتركة، والذي استحق عنه دي نيرو أوسكاره الأول كأفضل ممثل.

في تجارب دي نيرو وسكورسيزي السابقة، ابتداء من «شوارع خلفية» و«نيويورك نيويورك» ثم سائق التاكسي/The Taxi Driver ١٩٧٦، كان هناك ما يمكن تشبيهه بعملية السبر لأغوار الإمكانيات والقدرات الفنية، كل منهما للآخر، فجاء الثور الهائج كتأكيد لذلك السبر الفني وترسيخ للثقة بينهما، حيث كرس دي نيرو جل مواهبه الاستثنائية، فقام بأداء دور الملاكم الأمريكي وبطل العالم للملاكمة في فترة الاربعينات «جاك لاموتا». ذلك الملاكم المشحون بالمشاعر والثائر دوماً، صاحب الشخصية الغاضبة واللوامة التي لا تكف عن لوم الذات والندم على ما كل تفعله، إنه كالثور الهائج، لا يمكن كبح جماح انفعالاته الغاضبة ولا السيطرة عليها.. من هنا نشأ تحدي الشخصية وبريقها الدرامي الذي راهن عليه سكورسيزي، فعمل على تصوير فيلم يتحدث عن العنف.. العنف بصورته الأكثر بشاعة،

العنف القادم من «لاموتا»، والعنف الواقع عليه. فـ«جاك لاموتا» عاش سنوات صباه في حيّ فقير في مدينة نيويورك، من أب مهاجر من إيطاليا وأم خاملة الذكر من فتيات نيويورك المنطلقات.. كانت دروسه الأولى في الحياة هي كيف يسرق وكيف يقتل.. وتعلم منذ صغره على أنه إذا أراد البقاء فإن عليه أن يكون أقوى من الشخص المقابل، لذلك نشأ فقيراً عنيفاً ووحيداً لا يثق بأحد، تتملكه أحاسيس مثل الخوف والغضب وكره الذات والإحساس بالذنب وحب التملك السادي.

وعلى هذا النحو تكونت شخصية «جاك لاموتا» وتشكلت في خضم هذه المكابدات والرغبات، فغدت ـ من الناحية البنائية النفسية ـ شخصية ثرية للمعالجة الدرامية، تستفز قدرات الممثل البارع والمخرج الحذق في آن واحد. واللافت للانتباه أن دي نيرو هو الذي اقترح على المخرج سكورسيزي صناعة فيلم الثور الهائج، حيث كان قد قرأ في بداية السبعينات كتاباً يحكي السيرة الذاتية لـ«جاك لاموتا»، وتأثر بها كثيراً.. يقول دي نيرو في إحدى المقابلات التليفزيونية في هذا الخصوص: (.. لقد أحسست بأن لهذه القصة قوة خارقة بالنسبة للتحليل النفسي والاجتماعي للبطولة والمجد، ومنذ تلك الفترة شعرت بأن تمثيل هذا الدور سوف يطوِّر مواهبي.. وفي أثناء عملي مع المخرج «سكورسيزي» في فيلم سائق التاكسي، أعطيته هذا الكتاب، وتحدثنا في إمكانية تحويل قصته إلى الشاشة.. ثم اتفقنا على كل شيء..).

عندما اضطلع دي نيرو بأداء الكاركتر، حرص تماماً على الانغماس في كل تفاصيله، فعمل على التدرب والمران المدروس الشاق، وتعلم لمدة سنة كاملة، وعلي يد لاموتا نفسه، أصول وطبيعة وفن الملاكمة وتباعاً لها الحالة النفسية والعصبية التي يعيشها الملاكم داخل الحلبة وخارجها. وبلغت دقة دي نيرو ـ وهذا هو المدهش حقاً ـ في التجهيزات للدور أن استطاع أن يزيد وزنه ثلاثين كيلوغراماً، في زمن قياسي وهو أربعة أشهر فقط، ثم أنقصه مرة أخرى خلال شهر واحد إلى الوزن الطبيعي، (حدث أن زاد وزنه ثم أنقصه مرتين خلال تصوير فيلم المعتصمون / The Untouchables وذلك من أجل الوصول إلى الصدق الكامل في أداء الشخصية، وكان له ذلك، حيث بلغت مصداقيته في التقمص الشكلي والمضموني تلك الدرجة التي جعلت لاموتا يصرِّح قائلاً: (دي نيرو قادر الآن على امتهان لعبة الملاكمة بشكل حقيقي).. لهذا لم يكن من المستغرب أن عمل لاموتا نفسه كمستشار فني في هذا الفيلم وكان ملازماً لروبرت دي نيرو طوال فترة التجهيزات والتصوير..

يكمل دي نيرو حديثه عن تجربته في هذا الفيلم، فيقول: (تمرنت على الملاكمة فترة طويلة مع جاك لاموتا نفسه قبل تصوير الفيلم وأثناء التصوير، وقرأت كتباً كثيرة عن الملاكمة، وشاهدت العديد من الأفلام عن هذه الرياضة، وذلك لكي أعبر عن هذه الشخصية بأصالة مقنعة، ولكي أفهمها وأتقمصها بشكل احترافي.. وقد أعطيت نفسي فترة ستة أشهر قبل أن أبدأ التصوير، تحدثت خلالها كثيراً مع

لاموتا عن حياته وتجربته، وكان لاموتا مع فريق الفيلم دائماً، ولكننا لم نرغب في حضوره خلال اللحظات الدراماتيكية الصعبة، لأننا لم نكن نريده أن يتدخل أو يتأذى نفسياً. ويستطرد قائلاً: إنه من الصعب جداً علي الممثل أن يؤدي دور إنسان على قيد الحياة، فبالنسبة لي كان يجب أن أكون حراً لأمثل دوري كما أفهمه، ولو كان لاموتا معنا في تلك اللحظات الدراماتيكية، حتى لو لم يقل شيئاً، لأحسسنا بثقل حضوره، ولصعب عليَّ أن أمثل دوري بدون توتر وعصبية، لذلك السبب فضلنا أن لا يكون حاضراً في مواقف تصويرية بعينه).

وبالرغم من أن الفيلم يستمد مصادره الروائية من سيرة حياة هذا الملاكم الإشكالي، إلا أنه لا يركز على الملاكمة في حياته كخط رئيسي للعمل وكسب العيش، فهي كانت تمثل له اكتساب المشروعية في ممارسة العنف وفق طريقة منظمة ومحددة بشروط وجماهير متفرجين مما يشبع حاجته التنفيسية ويمنحها جواز العبور إلى الحياة أمام الناس وليس وراءهم، فهي إذاً شرعنة العنف عند تفسيرها في لاوعيه، وهي المعبر الأجلى عن القسوة الساكنة أعماق ذاته، الأمر الذي يوضح بقدر كبير شخصيته الغرائبية.. والفيلم يستفيد من عرضه لهذا الكاركتر ليطرح من خلالها مجموعة من الأفكار ومن أنماط الحياة والبشر.. ومن زاوية أخرى ليقدم عالماً يستوطنه العنف والعدوانية والتعامل بلغة القوة والبطش كنظام تحتمه طبيعة التعامل في ظل الظروف المحيطة بالإنسان الأمريكي في حينه.

يقترب فحوى الفيلم ومضمونه من الشخصية الرئيسية فيه «جون لاموتا» ليكشف الضعف الكامن خلف العنف، ويعري الهشاشة الداخلية لمن يبدو بمثل هذا الجبروت.. وبالحق يضع سكورسيزي أمام المشاهد ملاكماً يصارع العالم وحده، ومصارعاً يرتكب كل الموبقات للفوز والوقوف وحيداً على القمة.. إنه يصارع ويثور ويتعثر، ثم يفوز وينتشي ويهدأ ويندم ويلوم نفسه ثم يتخدر ويصفن ويتقوقع بتأثير ذلك الصراع النفسي الحاد الذي يكابده، مع تولد الشعور بالضعف والخوف واللوم الذي ينتابه جراء ذلك الانتصار، تتحول الحلبة في هذه الحالة إلى مكان داخل الجمجمة والذات، وإلى معركة ذهنية ونفسية حادة. لهذا كانت الملاكمة أو الصراع الذي يدور على الحلبة ليس هو ما يهتم به الفيلم، وإنما ذلك الصراع الداخلي المتباين داخل الشخصية.. هو ما يوجه الاهتمام به.. فالبطل يواجه معارك أخرى خارج الحلبة، مع الزوجة (كاثي موريارتي) ومع الأخ (جو بيسشي «حائز أوسكار أفضل ممثل مساعد») ومع الأصدقاء في الحي وفي النادي.. حيث غدا العنف مسيطراً على قلبه وحياته فتتحول علاقاته إلى نوع من المشاجرات الدائمة والصخب الدائم مع كل محيطه الاجتماعي. إن الوصول إلى القمة قد أحاله إلى إنسان مغرور لا يتوانى في الانفجار في وجه الجميع، وتوجيه الإهانات إلى الجميع.. هذه البطولة أصبحت ترمي عليه عبئاً لا يطاق، وتضع على عاتقه أثقالاً لا تحتمل، يكرسها النظام الرياضي الصارم الذي يدفع به إلى نوع من التصرفات الشاذة للحفاظ على متانة عضلاته وقوتها... نراه في مشهد يطلب فيه من زوجته أن تمارس معه

الجنس قبل المباراة، وعندما تستثيره وترغب هي فعلاً في الممارسة الجنسية يدفعها بعيداً ويهتاج كثور جامح.. فهو هنا يريد أن يحتفظ برغباته المكبوتة، ويحملها معه إلى الحلبة لتغذي عدوانيته وشراسته، التي بدورها ستؤدي به إلى ضرب خصمه بكل قوة وتفاني وتجلب له الانتصار، هذه الأيديولوجيا التي انتهجها كسلوك وممارسة تحولت إلى شعار عريض من الغيرة والإحباط لإحساسه بالتقصير في حياته الزوجية، حيث يتحول إلى عاجز عن الممارسة الجسدية، الأمر الذي يتسبب في تحطيم سعادته العائلية ويؤدي به إلى الخصام مع أخيه «جو بيسشي»، ثم الشجار مع كل الذين يحيطون به لمجرد أنهم سلّموا على زوجته. هكذا أصبح البطل، يقف وحده وسط الميدان، يعارك شكوكه وخوفه من الهزيمة، ويجد انتصاره وقد تحوّل إلى ضغط كبير على نفسه، فتفكيره يوجد في قبضة يده، وهو يستعمل يده محاولاً أن يجد طريقه عبر تحطيم وجوه الآخرين.

تتصاعد حدة الصراع النفسي التي يخوضها لاموتا، حتى تصل إلى مرحلة تنتفي فيها الفروق، لم يعد يميز بين الأعداء وبين الأصدقاء، كان ينتابه نوع من كراهية النفس والرغبة في الانتقام منها.. نراه في بداية الفيلم يطلب من أخيه أن يضربه على وجهه بكل ما يملك من قوة ليثبت لنفسه بأنه يستطيع تحمل الآلام التي يسببها له الآخرون.. هنا تظهر لنا صورة أخرى من العنف العائلي، فلا توجد هناك محاولة للتفاهم، إن أي حديث عائلي يعني البحث عن خصام وشجار ومحاولة تحطيم الأثاث.

والمأساة هي أن البطل قد سمح لتلك الأحداث

الصغيرة أن تتحول إلى عملية انتقام شديدة لا حدود لها.. فبعد أن فاز بالبطولة، انتهت به الأحداث إلى نوع من الانهزام المؤلم في حياته الخاصة..فقد هربت منه زوجته «كاتي موريارتي» مع أطفاله، وقاطعه أخوه بعد شجاراتهما، ثم دخل هو السجن بتهمة التحرش بفتاة قاصر، فنراه ينهار في السجن انهياراً تاماً، ويبدأ في النحيب وضرب رأسه في الجدار انتقاماً من جسده على الإهانات التي لحقت به.. وأخيراً ينتهي به الزمن بالعمل في أحد الملاهي الليلية، يسلي ويُضحِك الحاضرين في المقهى، والذين يبحثون مثله عن اللهو والمماطلة وتأجيل الواقع إلى بعد حين.

هذا هو «جاك لاموتا» الذي نجح السيناريستين «بول شرادر، مارديك مارتن» في تقديم ملف حياته بصورة فنية راقية، واستطاع أيضاً أن يعطي حبكة طبيعية لبورتريه «لاموتا»، بعد أن أوضح ملامح تركيب الشخصية على المستوى الفسيولوجي (ملاكم قوي، أكول، غير وسيم... الخ)، وعلى المستوي النفسي (طَموح، قوي الإرادة، جلف، يعاني من الفراغ العاطفي، غيور جداً وقاسي إلى الحد البعيد... الخ).. بكل هذه التوصيفات والنعوت، استطاع كاتب السيناريو «بول شرادر» النجاح في تقديم «جاك لاموتا» على الشاشة.

أما بالنسبة للإخراج، فقد بدت لغة «مارتن سكورسيزي»، في الفيلم بسيطة في التراكيب واضحة في طريقة طرح الأفكار دون حذلقة أو تعقيد.. كما أنه نجح في استخدام مفردات اللغة السينمائية الواقعية، لإعطاء دلالات

فكرية ونفسية لخدمة المعنى العام المراد إبرازه في الفيلم.

وأخيراً، فإن فيلم الثور الهائج سيظل علامة بارزة في تاريخ السينما، وعملاً فنياً مهماً لمخرجه المتمكن مارتن سكورسيزي.. هذا إضافة إلى أنه يكرس روبرت دي نيرو كواحد من أعظم الممثلين في السينما الأمريكية المعاصرة. حصل هذا الفيلم على جائزة أوسكار أفضل ممثل لدي نيرو، وأفضل مونتاج ثيلما شونماكير.. وأفضل ممثل مساعد جو بسشي «صاحب الدور المميز في فيلم صحبة طيبة Good Fellas» وفي فيلم وحيداً في المنزل Home Alone.

مسيرة مارتن سكورسيزي

قصة حصول سكورسيزي على أوسكار أفضل مخرج عن فيلمه The Departed قصة طويلة عمرها ٢٧ عاماً. فهذا المخرج السينمائي الذي شهدت مدينة نيويورك مولده عام ١٩٤٢، تحول منذ العام ١٩٧٣، وهو العام الذي شهد إخراج فيلمه الخامس Mean Streets، إلى أحد أهم مخرجي جيله، وهو الجيل الذي يضم صاحب ثلاثية The Godfather فرانسيس فورد كوبولا ومخرج فيلم Schindler's List ستيفن سبيلبرغ وصاحب سداسية الخيال العلمي Star Warsجورج لوكاس.

وفي العام ١٩٧٦ أخرج سكورسيزي، أو مارتي كما يطلق عليه محبوه وزملاؤه في هوليوود، فيلمه الثامن Taxi Driver، ليتحول بعدها إلى أحد أهم مخرجي السينما في

حقبة السبعينيات، وهو ما عززه لاحقاً بفيلميه New York, New York عام ١٩٧٧ وThe Last Waltz عام ١٩٧٨.

رحلة السبعة والعشرين عاماً بدأت عام ١٩٨٠ عندما أخرج سكورسيزي رائعته السينمائية Raging Bull والذي يحكي قصة الملاكم الأمريكي جاك لاموتا. ووفقاً لمصادر كثيرة، من بينها سكورسيزي نفسه، فإن روبرت دي نيرو أنقذ مارتي عندما أقنعه بترك إدمانه للكوكايين وتولي إخراج هذا الفيلم. وحول ذلك يقول سكورسيزي: «دي نيرو هو من كان يريد صنع الفيلم، ولست أنا. فأنا لا أفهم أي شيء عن الملاكمة. بالنسبة لي هي أشبه بلعبة شطرنج جسمانية».

صور سكورسيزي الفيلم بالأبيض والأسود ووصف من قبل مجلة Sight & Sound البريطانية بأنه أعظم فيلم صنع خلال حقبة الثمانينيات. كما حصل الفيلم على ثمان ترشيحات لجوائز الأكاديمية الأمريكية لعلوم وفنون السينما المعروفة اختصاراً بالأوسكار، من بينها أوسكار أفضل مخرج وأوسكار أفضل ممثل في دور رئيسي وأوسكار أفضل فيلم.

وفي ليلة توزيع الجوائز عام ١٩٨١ حصل كل من بطل الفيلم دي نيرو ومونتيرة الفيلم ثيلما شوونميكر على جائزتي أوسكار فيما ذهب أوسكار أفضل مخرج إلى روبرت ريدفورد عن فيلمه Ordinary People. هذه النتيجة المحبطة بالنسبة لمارتي لم تمنعه من التعاون مع ممثله المفضل دي نيرو للمرة الخامسة ليقدما معاً فيلم الكوميديا السوداء The King of Comedy عام ١٩٨٣. وبالرغم من فشل الفيلم في شباك

التذاكر إلا أن النقاد بدأوا في كيل المديح للفيلم ولصاحبه في الأعوام التالية على خروج الفيلم إلى صالات السينما. في العام ١٩٨٥ أخرج سكورسيزي فيلمه After Hours وفي العام ١٩٨٧ أخرج فيلمه The Color of Money والذي نال عنه الممثل القدير بول نيومان أوسكاره الوحيد. لكن ضربة مارتي الثانية والكبيرة كانت مع فيلمه The Last Temptation of Christ عام ١٩٨٨ عندما تعرض لموضوع حساس وهو قصة الإغواء الأخير للسيد المسيح كما صاغها الكاتب اليوناني الكبير نيكوس كازانتزاكيس في كتاب مثير صدر عام ١٩٥١.

في السيناريو الذي كتبه سكورسيزي بالتعاون مع بول شرايدر نشاهد قصة السيد المسيح مصاغة بشكل إنساني بدلاً عن الشكل الديني المقدس الذي ذكر في الكتب السماوية المقدسة. أثار الفيلم حينها ضجة كبرى، وثارت ضده الجماعات الدينية في مختلف أرجاء العالم وقاد بعضاً من هذه الثورة الفاتيكان، حيث رأس الكنيسة الكاثوليكية في العالم، لكن الفيلم حظي من جانب آخر على إعجاب نقدي واسع وإقبال جماهيري كبير، عزّزه بالطبع موضوعه المثير للجدل. وللمرة الثانية يحصل سكورسيزي على ترشيح للأوسكار، وللمرة الثانية أيضاً يخسر هذا الترشيح أمام باري لافينسون عن فيلمه Rain Man.

ويبدأ سكورسيزي حقبة التسعينيات بضربته السينمائية الثالثة Good Fellas (١٩٩٠) والذي عاد فيه إلى العمل مع

بطل أفلامه الأثير لديه روبرت دي نيرو والممثل القدير جو بيتشي، واللذين كانا قد تعاونا معه في Raging Bull قبل ذلك بعقد كامل.

في هذا الفيلم يكشر مارتي عن جميع أنيابه السينمائية ويبدع لنا تحفة بصرية حول رجال العصابات في نيويورك من وجهة نظر رجل المافيا الشهير هنري هيل، الذي روى قصة حياته للصحفي نيكولاس بيليجي في كتاب Wiseguy.

وفي الفيلم الذي كتبه مارتي بالتعاون مع بيليجي نشاهد مباراة في التمثيل بين دي نيرو وبيتشي وبول سورفينو وراي ليوتا، وتنتهي هذه المباراة بفوز بيتشي بأوسكار أفضل ممثل في دور مساعد. لكن سكورسيزي، وكالعادة، يخسر ترشيحه لأوسكار أفضل مخرج ويظفر بها الممثل كيفن كوستنر عن تجربته الإخراجية الأولى في فيلم Dances with Wolves. في عام ١٩٩١ يخرج مارتي فيلم Cape Fear، وهو إعادة لفيلم يحمل نفس الاسم أخرجه جي.لي. طومسون عام ١٩٦٢. وفي الفيلم يتعاون مارتي للمرة السابعة مع دي نيرو. أما في عام ١٩٩٣ فإن سكورسيزي يتناول مدينته نيويورك في حقبة تعتبر جديدة عليه وعلى جمهوره الذي تعود منه أن يتناولها في أحقابها الحديثة. هذه المرة يتناولها مارتي خلال القرن التاسع عشر في فيلم The Age of Innocence وهو ما سيفعله لاحقاً في فيلمه Gangs of New York عام ٢٠٠٢. حينها لم يحظ الفيلم بإقبال جماهيري كبير لكنه حظي بإعجاب نقدي وبخمسة ترشيحات لجوائز الأوسكار.

ضربة مارتي الرابعة والكبيرة كانت مع فيلمه المثير والعنيف Casino عام ١٩٩٥ والذي استكمل فيه مسيرته السينمائية مع أفلام الجريمة والعصابات. في الفيلم الذي لعب بطولته دي نيرو وبيتشي والممثلة الأمريكية شارون ستون، يقدم لنا مارتي جزءاً من عالم المافيا الأمريكية خلال حقبتي السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، وهو الجزء المتعلق بعلاقة المافيا بكازينوهات لاس فيغاس والحرب الضروس التي دارت بين عائلات المافيا الكبيرة في الولايات المتحدة للسيطرة على هذه الصناعة الضخمة.

لكن هذه التحفة السينمائية التي اعتبرها البعض جزءاً مكملاً لفيلم GoodFellas لم تنل سوى ترشيحاً واحداً لأوسكار أفضل ممثلة في دور رئيسي. أما في العام ١٩٩٧ فإن مارتي يقدم لنا رحلة سينمائية في حياة الدالاي لاما من خلال فيلمه Kundun.

وبالرغم من متعة الرحلة البصرية التي يقدمها لنا سكورسيزي في هذا الفيلم إلا أن غضب الصين من الفيلم جعل الأستوديو الذي أنتجه، وهو ديزني، يبعد نفسه عن العمل، لكن هذا لم يؤثر على فوز الفيلم بأربعة ترشيحات للأوسكار من قبل أعضاء الأكاديمية الأمريكية لعلوم وفنون السينما. وينهي مارتي حقبة التسعينيات بفيلم الكوميديا الحالكة السواد Bringing Out the Dead عام ١٩٩٩ والذي كتبه بالتعاون مع بول شرايدر ولعب بطولته نيكولاس كايج. في العام ٢٠٠٢ يبدأ مارتي العقد الأول من الألفية

الثانية بفيلم العصابات العنيف Gangs of New York الذي تجاوزت ميزانيته المائة مليون دولار وكان السبب في عدد من المواجهات العنيفة بين مارتي ومنتج الفيلم هارفي وينستاين، الذي كان يتولى حينذاك إدارة شركة ميراماكس.

في الفيلم يعود دانيال داي لويس للتعاون مع مارتي، بعد أن كانا قد تعاونا معاً في فيلم The Age of Innocence عام ١٩٩٣ لكن داي لويس يلعب هذه المرة دور زعيم لإحدى العصابات الايرلندية التي كانت موجودة في نيويورك القرن التاسع عشر.

وفي الفيلم يقود داي لويس المواجهة مع زعيم آخر وهو الممثل الشاب ليوناردو دي كابريو.

لكن الفيلم الذي حصل على عشرة ترشيحات للأوسكار من بينها أوسكار أفضل فيلم وأوسكار أفضل مخرج لسكورسيزي وأوسكار أفضل ممثل لداي لويس، لم يفز بأي منها على الرغم من اعتقاد الكثيرين حينها أن الأوسكار سيذهب هذه المرة إلى مارتي. وفي العام ٢٠٠٤ أخرج سكورسيزي فيلمه الضخم The Aviator والذي تناول فيه قصة حياة الملياردير الأمريكي صاحب الحياة الغامضة والغريبة هوارد هيوز، والتي جسدها ببراعة على الشاشة دي كابريو، في تعاونه الثاني مع مارتي.

نال الفيلم ١١ ترشيحاً لجوائز الأوسكار، ما جعله الفيلم الأكثر حصولاً على الترشيحات خلال موسم توزيع جوائز الأوسكار لعام ٢٠٠٥.

لكن الفيلم لم يحصد سوى خمسة أوسكارات بعد أن دخل في منافسة ضارية مع فيلم الممثل والمخرج الأمريكي الكبير كلينت ايستوود Million Dollar Baby.

ليلتها حصل ايستوود على أوسكار أفضل مخرج فيما ذهب مارتي إلى بيته خالي الوفاض وتنبأ حينها الجميع بأن سكورسيزي لن يحصل على الأوسكار أبداً في حياته إلا لو كان أوسكاراً عن مجمل أعماله الفنية، أي تكريماً له عن مسيرته وليس إشادة بعبقريته السينمائية خلال أحد أفلامه.

وبعد هذه الليلة أصبح من الدارج أن تسمع من محبي سكورسيزي جملة: «إن الأوسكار هو الذي يتشرف بالذهاب إلى بيت سكورسيزي» أو إن «مارتي أكبر من الأوسكار».

لكن المعجزة حدثت عندما اختطف مارتي، وبجدارة أوسكار أفضل مخرج عن فيلمه The Departed والذي تعاون فيه للمرة الثالثة مع دي كابريو وعدد كبير من نجوم الصف الأول في السينما الأمريكية، من أبرزهم الممثلين الكبيرين جاك نيكلسون ومارتن شين. في الفيلم العنيف المليء بمشاهد القتل والدم نشاهد سكورسيزي آخر، غير الذي تعودنا عليه في Goodfellas وCasino، نشاهد سكورسيزي وهو يقدم لنا عملاً يتقاطع في أسلوب صنعه مع أسلوب المخرج الأمريكي كوانتين تارانتينو، صاحب أفلام Reservoir Dogs وPulp Fiction وثنائية Kill Bill.

لكن تغيير الأسلوب هذا لم يمنع أعضاء الأكاديمية من

منح مارتي أوسكاره الأول، الذي انتظره ٢٧ عاماً، بالرغم من ترشح ايستوود لنفس الجائزة عن فيلم Letters from Iwo Jima، وكأنها إعادة لمباراة قديمة جرت وقائعها عام ٢٠٠٣ عندما فاز الأخير بالأوسكار عن فيلمه Million Dollar Baby.

وعندما صعد مارتي لتسلم جائزته وقف خلفه ثلاثة من عمالقة السينما وهم كوبولا وسبيلبيرغ ولوكاس ليتوجوا زميلاً لهم اشتهر بأنه أكثر الذين حضروا ليلة توزيع جوائز الأكاديمية وخرج منها دون الحصول على أحد التماثيل الذهبية التي تدعى بالأوسكار.

الفصل الخامس عشر

ميل جيبسون،
آلام المسيح.. إيلام المشاهد

بدا ميل غيبسون مخرج فيلم الآم المسيح، الذي أثار ثائرة الصهيونية وواجه حرباً بتهمة العداء للسامية، برغم أنه لم يحمّل الفيلم أي مظاهر للعداء للسامية، بدا وكأنه قد وقع فريسة اللغة السينمائية المخاتلة والتي تتقاطع مع الحدث التاريخي الأصلي، حسب ما ورد في الأناجيل. ومن الواضح أن حرصه على توصيل رسالته وإقناع المشاهد بفيلمه قد دفعه إلى إنطاق الشخصيات باللغة الأصلية الآرامية، التي بدت بدورها غريبة على أذن المشاهد الشرقي أو الغربي، برغم وجود ترجمة حرفية إنكليزية منقولة من الكتاب المقدس إلى الشاشة لئلا يتهمه أحد بتشويه الحقيقة، وكي تتجه الأنظار بالدرجة الأولى إلى الجريمة الأساسية التي لا تسقط بالتقادم، وهي أن اليهود هم الذين اتهموا المسيح، وأصدروا حكمهم الظالم عليه بالصلب، وهم الذين دفعوا الوالي النبطي «بيلاطس» إلى تنفيذ حكم القتل عليه. في حين حاول الوالي بيلاطس إنقاذه منهم، بحسب عادته أن يطلق في كل عيد أسيراً واحداً فقط ممن يختاره الجمهور، فاختار الجمهور -

تحت ضغط كبار كهنة اليهود ـ «باراباس» ولم يختاروا المسيح، وعندما حانت اللحظة الحاسمة، وأصرَّ الكهنة على صلب المسيح بتأييد جمهور مضلل، فيما رأى بيلاطس أنه لن يستطيع فعل شيء لإنقاذ المسيح.. أخذ ماء وغسل يديه أمام الجميع قائلاً: إني بريء من دم هذا الرجل، ودمه عليكم وعلى أبنائكم، فهتف الشعب: دمه علينا وعلى بنينا.. حينئذ أطلق الوالي بيلاطس سراح باراباس وسلم يسوع المسيح للجلاد كي يواجه العذاب هو ومشاهدي الفيلم في آن واحد.

الفيلم أقام الدنيا ولم يقعدها، مثلما حدث أواخر الثمانينات عندما عرض فيلم «الإغواء الأخير للمسيح» للمخرج مارتن سكورسيزي عن قصة الروائي كزانتزاكي، صاحب رواية زوربا. وهكذا هو الحال دائماً مع الأفلام التي تمس الجانب الديني والعقائدي من زوايا تخيلية أو فنية، غير أن الوضع هنا يختلف بعض الشيء، حيث يبدأ الفيلم في عرض أحداث التعذيب البشعة وتفاصيل الصلب القاتل، طوال أغلب المشاهد التي تدور حول الاثنتي عشرة ساعة الأخيرة من حياة المسيح، مجسِّدةً آلامه تجسيداً مقصوداً به إثارة كاملة لفزع المتفرج وإيلامه، من خلال صورة تحتوي على سحر بصري حقيقي وموسيقى ومؤثرات صوتية آخاذة تعمل على الإيغال في تفجير مشاعر المتفرج، وإيغاله في اتحاد لا شعوري بالضحية التي يبطش بها الجلاَّدون. وليشاركهم في الطقس الرمزي الذي يدفعهم إلى الإدانة الصريحة للقتلة، ويتلقى نصيبه من الألم ليتطهر من كل أوزاره وآثامه. ولذلك

لم تكن مشاهدة الفيلم مشاهدة سينمائية من الخارج، وإنما كانت مشاركة إقحامية في آلام المسيح بصورة خشنة مزعجة، وذلك من المنظور الذي يضع المتفرج موضع الضحية التي يفتك بها الجلادون أمامه، كما لو كان هو الضحية المحتملة.

في البنية الدرامية فجر جيبسون الفعل الدرامي في منظومة جمالية إحالة السرد الصوري والرموز الابتكارية الي طاقة تعبيرية لإيصال الشعور السايكولوجي للمتلقي، وإدخاله بطريقة تفاعلية في الجو العام للمتن الحكائي ففي المشاهد الاولى للفيلم تحددت بلاغة الصور الانفعالية للفيلم في الاحساس بالصور المكانية والمناخ العام وتنوع القواعد الاضائية بين الظل والضوء والتوظيف المستتر لإيقاعات الموسيقى التصويرية والآهات والمؤثرات والصمت وهندستها في المجري الصوتي، ناهيك عن قوة الاداء والازياء والمكياج والاكسسوارات وحركة الكاميرا وزاوية النظر والمونتاج كلها مجتمعة حددت اللحظات الزمنية المتوالية للحزن والغموض والرعب والاستغراب والخوف والقلق والموت التي مرت بها شخصية يسوع الناصري وأمه مريم والتي حققت الاندماج الوجداني والاتصالي بين الفيلم والمتلقي فكان الناتج الفيلمي تجربة جمالية لخصته مجموعة التفاعلات الذاتية والموضوعية نحو غائية سعي إليها الفيلم في الكشف عن النظام الاخلاقي للإنسان وتعميق فهمنا للحياة والتطهير من الخطايا المعلقة في النفس البشرية.

ويبدو أن هذا المنزع الواقعي في الإخراج كان - إلى

جانب ما سبق ـ قرين أمرين: الأول إبراز عِظم تضحية المسيح مع التركيز على كونه ابن البشر الذي يتحمل تعذيب القتلة الذين كرهوه، وعادوه، وعذّبوه إلى الدرجة الفظيعة التي جعلته يصرخ من الألم الذي لا يحتمله بشر قائلاً: إلهي..إلهي لماذا تركتني؟ (إيلي لما شبقتلي) لكن صرخاته التي جسّدت آلامه لم تنف العنصر النبوي فيه، ذلك العنصر الذي جعله يدعو ربه لحمايته من السقوط فريسة لغواية الشيطان في أول مشاهد الفيلم، والحسم في التخلص من حضور الشيطان خلال مشهد القضاء على الحيّة ـ الموازية رمزياً للشيطان ـ والمعرفة بالنهاية الرهيبة التي زادته إصراراً على المُضيّ في طريق الآلام، وذلك على النقيض من أصحابه الذين باعوه وأنكروه، فكانت تضحيته إيقاظاً لشعلة الإيمان الأبدية في نفوس أصدقائه الحواريين الذين حملوا نور رسالته إلى العالم كله.

ويبدو أن المخرج ميل غيبسون تصوّر أنه كلما دقّق في التفاصيل المقززة لعملية التعذيب، ولم يغفل منها شيئاً، كان أقرب بذلك إلى إيلام المتفرج الذي لا بد من أن يترجم ألمه في إدانة حاسمة للقتلة من ناحية، وإلى تأكيد المعنى الأكبر لفعل التضحية التي افتدى بها بني الإنسان من ناحية موازية.

أما الأمر الثاني فهو ارتباط الإلحاح على تفاصيل مشاهد العنف والتعذيب بتصور معين للمخرج عن المتفرج المعاصر، وهو تصور بارز في أفلام ميل غيبسون التي لا تخلو من العنف الذي يتجاوب والعنف الذي يراه المتفرج المعاصر في العالم من حوله، حيث الحروب والكوارث البشرية

والاغتيالات والعنف المجّاني للإرهاب الفردي والجماعي، فضلاً عن الأفعال الوحشية للاستعمار البربري الذي ينهش الشعوب التي تقع في براثنه. وأتصور أن حرص ميل غيبسون على زيادة جرعات العنف في التفاصيل الكثيرة لمشاهد التعذيب هو مراعاة لهذا المتفرج في شروط زمنه النوعي، واستفزاز له بما يمنعه من نسيان ما جرى أمامه، ويبقي على عنف إدانته للجريمة التي وقعت في الماضي، والتي لا يزال يقع مثلها في الحاضر. وحتى لو بالغ غيبسون في ذلك - وقد بالغ في تقديري فعلاً - فإن مبالغته مبرَّرة بالمنطق الذي ينطوي عليه الفيلم. وهو منطق الإدانة للجريمة العظمى التي وقعت، والتي لا يزال يقع مثلها كل يوم في عالمنا الفظائعي الذي تتزايد مصائبه كل يوم.

ولهذا فإن فيلم «آلام المسيح» - من هذا المنظور الأخير - يكشف عن مستوى مضمر في بنائه الفني. وهو مستوى خاص بإدانة العنف الذي يمكن أن يرتكبه أي فرد أو جماعة أو طائفة أو تيار، عندما يسعون إلى إقصاء ونفي المخالفين لهم معنوياً ومادياً، وإلى محاربة الجديد المغاير الذي يفتح آفاقاً من الوعد بدلاً من المدار المغلق للحاضر المنكفئ على ماضيه الجامد. فيما أبرز الفيلم، في لقطة دالة من لقطات استرجاع الذاكرة، المسيح - ابن الإنسان - نجّاراً يصنع منضدة غير مألوفة بارتفاعها وبالكراسي اللازمة لها، صادماً وعي أمه التي كانت لا تزال مقترنة بالعالم التقليدي الذي اعتادت عليه، وموحياً بالجديد من العوالم التي يمكن أن

يصنعها هذا النجّار الذي ينجر ما يدخل بالبشر إلى أفق مغاير من الوعي والرؤية والإنجاز والحداثة. وهو بذلك ينبذ عنف الفكر الذي لا يزال يمارسه كهنة المجتمعات التقليدية المتحجّرة ضد دعاة التجديد الذين يصنعون ملامح عالم جديد، شعارهم ما قاله المسيح ـ في إنجيل يوحنا: مملكتي ليست من هذا العالم.

وفيلم غيبسون يقف في صف كل الذين يبنون ممالك جديدة واعدة ليست من هذا العالم الظالم القاتل المتخلف الذي نعيش فيه، ومن ثم فهو إدانة لها قيمتها لكل دعاة العنف وصانعيه، وتعرية لجريمة كل المتعصبين المتطرفين الذين ينتهي بهم العداء للجديد والانغلاق على القديم المتحجر إلى العنف المقترن بالفعل. وهل يمكن أن نرى فارقاً كبيراً ـ من منظور هذا المستوى ـ بين الذين استأصلوا الحضور المادي للمسيح الواعد بفكر جديد وعالم جديد والذين يستأصلون الحضور البشري للأبرياء من البشر والأعلام من المبدعين والمفكرين الذين يحلمون بمستقبل واعد للبشرية.

يحضر في الفيلم كهنة اليهود الجامدين الذي رفضوا رؤيا العالم الجديد للمسيح، تلك الصورة القديمة التي لا تزال تتكرر لكل أولئك الكهنة ـ أو أشباه الكهنة في زماننا ـ الذين يدّعون احتكار الحقيقة، ويرفضون الخلاف، ويبادرون بالعنف الذي يستأصل الوجود المعنوي أو المادي للمختلفين معهم ـ أو عنهم ـ فكرياً أو اعتقادياً أو سياسياً أو اجتماعياً أو طائفياً أو قبلياً.

ويتأكد هذا المستوى الدلالي بإبراز الفيلم الجملة الدالة التي وردت في إنجيل متَّى على لسان كهنة اليهود والجمهور المشايع لهم: «دمه علينا وعلى بنينا»، وهي جملة تسقط الزمن الماضي على الزمن المستقبل، فالدم الموصول بإثم قتل أصحاب الحق والدعاة إليه لا يزال باقياً، لا بالمعنى الحرفي الذي يجعل يهود اليوم مسؤولين عن جريمة أسلافهم، ولكن بالمعنى الرمزي الذي يجعل من يهود اليوم مشاركين بصمتهم في الجريمة التي لا يزال يرتكبها أمثال شارون في الفلسطينيين العزل. وهي جريمة دمها واقع على كل من صمت إزاءها، ابتداءً من اليهود، وانتهاءً بغيرهم من أصحاب الديانات والمعتقدات والمذاهب التي تنبذ العنف، وتحارب الظلم، وتقاوم القمع، وتتمسك بحقوق الإنسان وحق الشعوب العادل في الحياة الحرة الكريمة.

الفصل السادس عشر

كونزاليس، حكايات «بابل».. ثقافات عدة وخيبة واحدة

يُمَكِّن العنصر الحكائي المستمد من الموروث الديني في فيلم «بابل Babel» للمخرج المكسيكي اليخاندرو غونزاليس أناريتو، من الاستدلال على فكرة الفيلم، كما يمكن التداخل مع ما أورده الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب «العين» (إنّ اللّه عزّ وجلّ لما أراد أن يُخالِفَ بين أَلْسِنة بني آدمَ بعث ريحاً فحشرتهم من كلِّ أُفُق إلى بابل فبلبل اللّه بها ألسنتهم، ثمّ فرَّقتهم تلك الرِّيحُ في البلاد).

نستدل على ما أراد «غونزاليس» قوله، من خلال تسمية الفيلم ومن مضمون الفيلم، فالتسمية ليس لها علاقة بمدينة بابل عاصمة حورابي العراقية التاريخية الشهيرة، ورغم معرفة المخرج بالثقافة الإسلامية من جهة الاتصال التاريخي بين ثقافة الحضارة العربية الأندلسية، وتوغله الدقيق في الموروث الديني، إلا أنه يبدو مستبعد وغير منحاز لهذين العنصرين، خصوصاً وأنه في فيلميه الروائيين السابقين لم يقارب البعد الثقافي لأي أثنية أو عرق بشري أياً كان.

تدور أحداث الفيلم في أربع أماكن هي المغرب والولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك واليابان، وبالتالي ينطق أبطاله بأربع لغات: الاسبانية، الانجليزية، العربية واليابانية. وتتلخص قصته في قيام السائحين ريتشارد وسوزان (براد بيت، كيت بلانشيت) بزيارة للمغرب قصدا منها الخروج من أزمة شخصية، حيث تبدأ حكاية أخرى هي حكاية الطفلين المغربيين أحمد ويوسف، عند قيام والدهما بشراء بندقية صيد من فلاح مغربي حصل عليها من سائح ياباني أتى للمغرب في رحلة صيد. فيقوم الطفلان بتجريب البندقية وتنشأ بينهما منافسة صبيانية حول إصابة الأهداف، وما أن يقدم الطفل الأصغر على التسديد صوب حافلة سياحية تقل سائحين أمريكيين، ويصيب من على البعد «سوزان» إصابة بالغة في عنقها حتى يتصاعد الخط الدرامي في الفيلم. يحاول ريتشارد إنقاذ سوزان بمساعدة المترجم أنور (محمد أخزام) إلى قريته القريبة التي يتوفر فيها طبيب شعبي، وهنا يظن الجميع أن الحافلة تعرضت لهجوم إرهابي مما يدفع بالقوى الأمنية للتعامل مع الأمر بشكل قاس جداً، وتبدأ عمليات البحث عن الفلاح الذي باع البندقية، ويحاول بدوره العثور على والد الطفلين اللذين يخبئانها، ثم يخبر الصبيان والدهما بما حدث، ويحاولون الهرب، لتقع بينهم وبين القوى الأمنية اشتباكات تؤدي لموت الطفل الأكبر.

يقوم الفيلم من حيث تفاصيل السيناريو على أربع قصص، أو قد تبدو للبعض ثلاث فقط، ولكن بصرف

النظر عن الفضاء السردي، تنبثق عشرات الحكايات التي يمثلها كل شخص فاعل في كل قصة، فالقراءة السيميولوجية لأفعال الشخوص تقود إلى العديد من الحكايات الصغيرة، وعليه فإن القصة الأولى التي يمثلها بناء الفيلم الكلي هي قصة العالم المنبسط أمام الحدث الذي يربط بين قاراته الثلاث، لتتفرع وبشكل متوال إلى أكثر من أربع حكايات رئيسية هي على التوالي: حكاية الطفلين المغربيين. حكاية السائحين الأمريكيين. حكاية السائح الياباني وابنته الصماء البكماء. ثم حكاية المربية المكسيكية مع طفلي السائحين الأمريكيين، وضمن تفاصيل كل واحدة يعثر المشاهد على عدد من الموتيفات القصصية الأصغر والمرتبطة مع الحكاية الأساسية. فيبدو العالم هنا ليس سوى هذه الحكايات الأربع التي تتضاعف إلى حكايات أكثر، سيما إذا ما أخذنا بالحسبان التنوع اللغوي في الفيلم الذي يقود إلى اعتبار أن جعبة الحكايات في الفيلم تنفجر لتشكل اختلاطات ذهنية ونفسية وفكرية قابلة للحصر في عبارة وصفية واحدة: تعدد ثقافات العالم.

على طرف آخر للحكايتين الأوليين تبدأ حكاية الفتاة اليابانية شيكو (رينكو كيكوشي)، ابنة السائح الياباني (كوجي ياكوشو) مدير البنك الذي سبق أن انتحرت زوجته قبل أشهر، ويعاني من مشكلة تواصل مع ابنته الصماء البكماء، التي تعاني بدورها من عزلة قاسية بسبب نفور الآخرين من التواصل معها بسبب عاهتها. تتصاعد مشكلتها بعد حادثة

المغرب وتحاول إقامة علاقة جنسية مع ضابط الشرطة الذي أتى ليسأل والدها عن حقيقة قيامه بإهداء البندقية للفلاح المغربي، في الوقت الذي يرفض فيه الضابط رغباتها، وتنتهي الحكاية اليابانية عند قيام الأب بضم ابنته وكأنه يحاول أن يساعدها كي تتجاوز محنتها.

في المحور الثالث تدور الحكاية الرابعة بين الولايات المتحدة والمكسيك، حكاية المربية المكسيكية إميليا (أدريانا باريزا) التي تحتضن طفلي السائحين الأمريكيين، حيث ينجم عن تأخرهما مأزقها في ضرورة سفرها للمكسيك لحضور حفل زفاف ولدها، ولكنها لا تجد من يبقى مع الصبيين فتغامر بأخذهما بشكل غير قانوني إلى بلدها، ويقوم ابن شقيقها (جيل غارسيا برنال) المتهور بنقلها مع الطفلين الذي يتكفل بإعادتها إلى الولايات المتحدة وفي العودة يتشاجر مع رجال الأمن على الحدود، فيهرب باتجاه الداخل الأمريكي ويقوم بإنزال المربية مع الطفلين في البرية تاركاً إياهم لمصيرهم المجهول، وتعثر الشرطة الأمريكية على المربية وتعمل على ترحيلها بحجة مخالفة القانون الأمريكي، بينما يضيع الطفلان.

حرفة كونزاليس

يتميز الاشتغال السينمائي للمخرج إليخاندرو كونزاليس أناريتو عن غيره من المخرجين الجدد، بقدرته الخاصة على تحويل المسرود الحكائي إلى صورة طافحة بالحس الإنساني،

رغم سكونيتها ورغم محدوديتها أحياناً، عبر أسلوب خلط الخطوط السردية مع بعضها بحيث يستطيع المشاهد أن يعثر على خطاب الفيلم عبر تشابك خطوط السرد، وليس عبر التركيز على خط واحد دون غيره. إذ تبدأ الحكاية الأمريكية المكسيكية من نهاية الحكاية الأولى بعدما يتصل السائح الأمريكي بالمربية كي يطمئن على أولاده، وتبدأ الحكاية اليابانية من نقطةٍ ضائعة زمنياً في ذات اليوم الذي تجري فيه أحداث الحكاية في المغرب، هذا الخلط بين المسارات والتقطيع المونتاجي غير المبني على فكرة توازي الأحداث، يقرب من الأزمنة والأمكنة فيما بينها، ليصبح ما يحدث في المكسيك تتمة لما يحدث في المغرب أو في اليابان والعكس بالعكس، وهو بالتالي يجعل من الأشخاص الفاعلين في أمكنة متباعدة جغرافياً متشابهين ومتماثلين عبر تشابه ظروف حياتهم المختلفة، فالفيلم لا يحصر همّه في مطابقة الحكايات للخروج بأمثولة واضحة، بل يجعله يخرج بأمثولات مختلفة بحسب اختلاف كل حكاية عن غيرها، وحسب اختلاف كل ثقافة عن غيرها، ثم يوحّد بينها العالم الذي يحتوي على التباين.

السائح الياباني يعيش في مناخ مختلف عن الفلاح المغربي ويعيش انكساره الذاتي بسبب ظروف حياته التي دفعت بزوجته إلى الانتحار، كما تدفع الظروف النفسية المشابهة بابنته لأن تطلب الجنس بطريقة فجة، بوصفه سبيل للتكافؤ الوجودي مع المحيط الذي تعيش فيه. هذا الانكسار هو ذاته الذي يحكم علاقة المربية المكسيكية مع محيطها

الأمريكي والمكسيكي، ولا يمكّنها وجودها مع الأطفال لأن تحيا حياتها بشكلٍ سوي كي تذهب إلى عرس ابنها.

ثم إن هذا الانكسار هو ما يرتسم على وجه الراعي المغربي الذي تنفجر أمامه مشكلة ولديه اللذين استخدما البندقية بشكل سيئ وأطلقا النار على الحافلة كما أطلق ابنه وابنته النار عليه نفسياً عبر الممارسات الشاذة التي ينتهجاها كالتلصص وممارسة العادة السرية وغيرها..!! وفيما يعيش السائحان الأمريكيان حالة انكسار شديدة تجعلهما يذهبان للسياحة في بلد مختلف يظهر الانكسار عبر تململ الزوجة من كل شيء يحيط بها.

إذن نحن هنا أمام أشخاص متوحدين عبر الخيبة ولكنهم يعانون من مفاجآت الواقع التي تجعلهم أشبه بالحيوانات الراكضة والتي تبحث عن النجاة من مصير محتوم. إنها صورة حقيقية للعالم المعاصر الذي تتباعد فيه المساحات عبر الجغرافيا ولكنها تضيق في الوقت ذاته وتتقارب لتشكل حبلاً يمسك بأعناق سكانه جميعاً عبر المصير المشترك على هذه الأرض «المستوية تماماً» (..؟).

يجيب إليخاندرو كونزاليس أناريتو في أحد لقاءاته الصحفية عن سؤال يدور حول ظاهرة تتكرر في أفلامه هي إحساس الناس بالانفصال عن أوطانهم فيقول:

هم ليسوا بالضرورة منفصلين عن أوطانهم بقدر ما هم منفصلين عن أنفسهم.

الفصل السابع عشر

نشوة مسيرة البطاريق

بأغنية حالمة تترنم بها «إيميلي سايمون» بصوتها الملائكي العذب، تتهادى على مسامع المشاهد لحظة نزول التتر على الشاشة في مقدمة العرض، ثم بانسياب موسيقى تذكرك بمقدمات أغنيات السبعينيات الفرنسية لـ جو داسان، وميشيل ساردو، وكلود فرانسوا.. وبجمالية بصرية لصور ثابتة تنقلك إلى أحضان دراما الطبيعة الهاجعة في وحشة العزلة والنأي.. بعيداً حيث القطب المتجمد الجنوبي. حيث يستلبك المخرج الفرنسي «لوك جاكيه/ Luc Jacgut» منذ الدقيقة الأولى في فيلمه التسجيلي/ الحميمي والمتميز «مسيرة البطاريق / March of The Penguins»، يستدرجك بأريحية فنه المتقن، لتتأمل الوجود من زاوية قصية مهملة، ولتتمعن الحياة المنسية لكائنات يحفّ بحياتها زخم من جمال مطلق.. روعة من غموض مدهش.. الفناء المقترن بالخلود، الصراع بغية البقاء، يجسده لك في رحلة شاقة تحكمها أربع مراحل مشحونة بالمغامرة والمعاناة ومتعة الفرجة الساحرة.

في بقاع تتجاوز درجة الحرارة فيها ما تحت الأربعين درجة مئوية تحت الصفر، حيث جرى التصوير في ظروف

مناخية مهلكة، هناك تكمن هيبة لا محدودة تفرضها تلك المساحات البيضاء الهائلة المسيّجة ببكورتها السحيقة، والتي يختلط فيها نقاء البيئة برهبة الجليد، مناظر أخاذة تغزو عينيك بلهفتها، يحدوها سكون ملتحم بضجيج الخوف وهدأة النهار الطويل من فرط جبروت المكان وضنين الشمس المختبئة.. يفجعك بدءاً فعل الكاميرا للمصورَيْن المحترفين «لوران شاليه» و«جريمون ميسو» اللذين صقلت حرفتهما التجارب المضنية من خلال العمل في المجلة الجغرافية الوطنية National Geographic، وهي الجهة المنتجة للفيلم، فجيعة الصناعة الموجودة للرصد الشفيف للطبيعة البكر، بعين جمالية باحثة عن مفاتن عصية. تتلاعب بمخيلتك الصورة وتمعن في إيغالك إلى بهاء المشهد، فأول ما يبدو للمشاهد طابور الطيور السائرة على البعد، في الأفق، وكأنهن نسوة مطأطئات الرؤوس، ثكالى أو حزانى في هجرة صحراوية منهكة، حيث تتراءى تلال الجليد المضلعة وكأنها بيوت لفظت نسائها المتسربلات بالسواد في التو. فيما يخامرك خيال السراب المنبعث من ظلال رياح الجليد. تحدثك ذاتك عن جمال فطري بهيم، وعن قسوة رابضة بين الرغبة في الحياة وبين سلطة الشتاء القارس والدافىء في آن.

الصحراء البيضاء العاجزة بغلظتها عن احتواء مشاعر الحب لطيور صغيرة سادرة في مصيرها نحو الأبدية.. الزمهرير الذي سيجبر تلك الكائنات النبيلة على إبرام عقد اجتماعي يقوم على حتمية المسيرة جنباً إلى جنب لتوليد الدفء

والحماية، كقافلة ملتحمة تتحدى عقبات الطرق الثلجية الوعرة والجبال الآيلة للانهيار. كون الاحتشاد والتجمع والتقارب الجسدي يشكل واقياً من برودة الرياح الصقيعية، وعازلاً من لفح الثلج الذي يهب عليها كسهام غادرة.

مسيرة تحدث كل أربع سنوات تبدأ في شهر فبراير/شباط لتنتهي مرحلتها الأولى عند أوائل شهر مايو/أيار، رحلة معتادة منذ آلاف السنين لطيور البطريق الإمبراطوري إلى منطقة «الأموك» في صحراء «الأنتراكتيكا» البيضاء التائهة في غياهب القطب المتجمد. مئات الآلاف من الخطوات البطيئة وتليها الآف أخرى متثاقلة، وانزلاقات على بطونها تستريح بها من السير الحثيث الذي هو قدر موَقَّع لتلك الطيور المسالمة. بدافع من غريزتها الفطرية، وبرغبة عارمة تنبثق من دواخلها من أجل التكاثر واستمرار الحياة، فتجتهد على النزوح إلى مرفأ التناسل المنزوي في هذه المنطقة لممارسة طقوس الغناء والتزاوج الأحادي (الكاثوليكي) والرقص الإيحائي المشبع بالتودد والتغزل الإيمائي المذهل.. هناك يتم تأجيج طاقات الحب الفطرية التي ورثتها عن أسلافها لتتغلب بواسطتها على أشراط الفناء وضروب التلاشي.

يتم التزاوج وفق اختيار الحب.. وحده الحب.. أنثى لكل ذكر، وذكر لكل أنثى، هكذا يحكم القدر وهكذا يقضي القانون: ينكفىء القطيع في صمت مطبق وخشوع تام، صلاة التلاقح المقدسة، يستدبر شعب البطاريق العروسين

العاشقين، لمنحهما بعضاً من خصوصية حذرة، وشيئاً من خلوة مرئية، لكنها غير مشاهدة أو مفضوحة. طقس، كأنه ضرب من الاستحياء يتم عند ممارسة المجاسدة الجنسية الحميمة.. بعدما يفرغا من صهر العشق في بوتقته، يلتفت الجمع ويعلن صخبه البهيج برفيف أجنحتها الغليظة القصيرة وهديل أصواتها الفرحة.. وبعد أيام قلائل تضع الإناث بيضها لتحتضنها أجساد الإناث الرؤوم.

يتحتم الفراق في المرحلة الثانية من هذه المسيرة الطويلة، عندها يحتفظ الذكور بالبيض في منطقة «الأموك» الدافئة، بينما تتجه الإناث بمفردها للبحث عن أسماك المحيط والتي ـ للمفارقة ـ تسبح تحت أقدامها، ولكنها لا تعثر على منفذ صغير في أرضية الجليد الصلدة لكي تصل إليها، فتشرع في رحلة البحث عن ما يقيم الأود للأجنة النائمة داخل بيضاتها والمقبلة بعد ستين يوماً إلى حياة خشنة لا هوادة فيها سوى لحظات قلائل مختلسة.

وعندما تشم الإناث رائحة الماء المعبق برائحة الأسماك الطازجة، وتصل أخيراً إلى الفوهات المفتوحة على الأعماق، فإنها تقذف بنفسها مثل انطلاقات غطاسين نزقين باتجاه الوليمة المنتظرة من كائنات المحيط الصغيرة الشهية، والقادرة على إسكات جوع الأبناء المُنتظرين في العراء مع آباءهم الصبورين.. ولن تخلو، بأي حال من الأحوال، هذه الرحلة أيضاً من أهوال وهجمات «فقمة النمر» الشرسة في أعماق المحيط، التي تقتنص الإناث الوحيدة لتفتك بها على الفور.

فيهلك من يهلك وينجو من ينجو من أنياب الفقمة المتوحشة، وكأن القدر يمارس حكمته الحرود: جاء ليصطاد فصادوه.. تهمّ الأمهات الناجيات بالإياب في رحلة العودة إلى أرض الأحباب، مسيرة لا تسلم من غدر الطرق المفخخة والدروب المتأرجحة بين كثبان الثلوج والتي يشكلها المزاج المتقلب لحراك الجليد وينطلق ركب المحمل في البحر.

وبعد عودة الإناث إلى مهاد صغارها، أرض الوله، تكون الأفراخ الصغيرة قد خرجت للحياة ملتاعة، ويكون الجوع قد فرض حضوره المستبد على الفلول كلها، صغارها وكبارها، أما الصغار فتطعمها الأمهات مما اختزنته في جوفها. وعند اللقاء النادر والأخير بين الإناث والذكور تستعاد تارة أخرى لحظات الرقص والغناء البهيج، زقزقة السعادة وأناشيد الحبور.. تترنح الأجساد الممتلئة بلونيها الأبيض والأسود وترتفع وتتمايل المناقير المدببة في قبلات ومماحكات الغزل العفيف، وتشدو «إيملي سايمون» بلسان بطريقة تودع بطريقها:

انظر إلى صحرائك البيضاء اللون
أمعن النظر في الحقول البيضاء
فنحن ننتمي إلى العالم المتجمد
وعندما تسيح الجبال في الصيف
وتتحول إلى بحار

ستري كم نحن مذهلين

كم نحن رائعين..

ينطلق الذكور، بعد مباركة الإناث، في الرحلة الثالثة كي يبحثوا هم الآخرون عن غذاء يسد جوع الأشهر الأربعة المضنية، والتي أترعتها ليالي الحضانة، ولحظات التفقيس، والانتظار الطويل للمحبوبات الغائبات. وقبل رحيل الآباء يجتمعون بصغارهم الوليدة في وداع طريف. يدربونه على سماع نبرة أصواتهم لكي يميز كل صغير صوت أبيه عن سواه.. يبوح «مورغان فريمان» وهو يتحدث بلسان الأب: اسمع بني، اسمع صوتي جيداً، اسمعه وتشبع به، دعه يملأ روحك، وعندما أستدعيك في المقبل من الأيام، بعد أن تفارقنا، يجدر بك أن تتعرف على والدك المحب، إنه صوتي اسمعه جيداً.

تتكامل الأدوار وتهيىء إرادة الخالق أرواح تلك المخلوقات للفراق، كما هيئتها أول مرة للقاء والوصل. تدور الطبيعة دورتها الكاملة، وقبل أن تبدأ الرحلة الرابعة والأخيرة يكون الصغار قد استعدوا للاكتشاف بخبراتهم الذاتية العذراء. اكتشاف نسق الحياة وديمومتها المستمرة. قسوة المكان ولا نهائية المحيط، فضائل الغريزة البتول الخالصة والمخلصة لاندفاعاتها المسدّدة نحو سر الخليقة ونحو تسبيح الكون.

هكذا يأخذك فيلم مسيرة البطاريق ليخرجك «لوك جاكيه» من رتابة أفلام التسجيل والتوثيق المملة. أما صوت الممثل المخضرم «مورغان فريمان» المعبر كحكواتي هامس

بشجن يقترب من بوح جد عجوز يقص بخلفية تتعمدها الحكمة المعتقة المنطوقة بنبرة مثيرة، إنه صوت الدربة على إحداث الدراما الصوتية المكملة للصورة الفاتنة، والتي تتضافر مع موسيقى تعرف مصممتها المغنية «إميلي سايمون» متى تسكتها قبل أن تطلقها بمصاحبة المؤثرات الصوتية الطبيعية الأخرى، التي برع في إبرازها «أليكس ورمان».. تنقلك تلك التوليفة الفنية إلى إبداع مدرسة جديدة وصناعة غير نمطية أو معتادة والتي درجت على انتهاجها الأفلام التسجيلية في الخمسين سنة الماضية، النمطية المتبعة في تصوير الطيور والحيوانات في البرية على وجه الخصوص، والتي تطرح في معظمها الشكل التعليمي الجاف، فيما تجافي الجانب الحيوي والبصري والدرامي والصوتي، المتعلق بسلوكيات ومشاعر هذه الكائنات المتوحدة والغامضة والمتناغمة مع بيئاتها وطرائق عيشها المبهمة التي ينبغي تفهمها جيداً حدّ الدراسة الدقيقة قبل إدارة آلة التصوير.

بعد تحقيق ذلك ارتقت الحذاقة الإبداعية في الفيلم إلى أعلى درجاتها، وساهم المونولوج الداخلي المتخيل والحوارات الافتراضية المقترنة بالشعرية الرقيقة المنسربة والتي تدور بين ذكر البطريق وأنثاه (مورغان فريمان وشارليز بيرلينج) وبين الوليد المرتبك أمام صدمة التعرف على الحياة الخارجية وعلى الظروف المناخية الهائجة، ساهم ذلك في ترسية خصائص المدرسة التي يحاول «جاكيه» ورفاقه تأسيسها.. تلك الحوارات حفلت بالعبارات الدلالية المليئة بالحكمة والعمق الفلسفي

والألق الأدبي المنسجم مع أجواء الألفة والمودة التي يشيعها العرض.. واضعة في الاعتبار مكابدات الصراع الهائل مع شروط المكان ومتطلباته.. وتلك الحوارات أيضاً تعبر عن نظرة جمالية مدهشة يعتقدها الإنسان ويؤمن بها، يقرأها ويقرها بمنظوره الآدمي القاصر، بينما يجزم المنطق بأن هناك رؤى أخرى ومنطق آخر يحكم كيان العوالم التي يراها الإنسان ولا يدرك كنهها، وهو بالضرورة منطق قد يختلف إلى حد عدم القدرة على تخيله. لكننا البشر نفسر الكون بما يحلو لنا حتى وإن جاوز الحقيقة، فهي في النهاية رؤى جمالية لا ينبغي لها أن تطرح كمسلمات يقينية.

اشتغل عنصر التصوير على لقطات مقربة تملأ الشاشة، مصاغة بكاميرات «شاليه» و«ميسو» الرهيفة، ومنسجمة مع دواخل الطيور ومشاعرها الدفينة، والتي تتفوق في أحيان كثيرة على المشاعر الملوثة والرمادية للبشر، ورغم أن الأفلام التسجيلية التقليدية تعتمد على الرصد والتلصص والمناورة للخروج بمشاهد تلقائية وعفوية، إلا أن الصورة في «مسيرة البطاريق» متغلغلة في التفاصيل لدرجة إغواء المشاهد وإمتاعه أو استلاب مخيلته إلى زوايا أحاسيس البطاريق ذاتها. يتجلى ذلك في تصوير تكتلات البطاريق أثناء العاصفة الثلجية، وأثناء ممارسة الغزل والرقص، وما ينتابها من مشاعر التوق والتآلف، وكذلك استشعار اللهفة التي تبدو على الإناث والذكور أثناء رعاية البيض والصغار، وأخيراً وليس بآخراً في أعراسها ومآسيها وإحساسها الحقيقي برعشات البرد

والخوف والشفقة والحرية الكبيرة مع انبلاج الشمس التي تدوم شهوراً في حالة شروق دائم أيضاً.. تلك ألعاب تصويرية ومونتاجية بالغة المهارة، تمّ تأديتها من فريق عمل محترف ومتكاتف على إنجاز فيلم مختلف ليعرض بإيحاء البساطة واللامجهود (!!!).

تشعر في لحظات أن البطاريق ممثلون موهوبون يؤدون أدوارهم وفق تلقين «جاكيه» لهم في بروفات سابقة ومكررة لتوكيد الأداء وعدم الحياد عنه..هكذا.. ولهذه الحد يزيح المخرج ورفاقه العناصر الأولية في مكونات الفيلم ويعيد تشكيلها وكأنها عناصر ومدخلات قابلة «للتطويع الدرامي»، الأمر الذي تؤكده مهارة منفذ المونتاج الإيطالي «سابين إمليياني / Sabine Emiliani وتفهمه لجوهر الفيلم وما يريده معدو القصة (رومان بورينجو، شارليز بيرلينج وجولي سيتراك) من الذهاب إليه، وهم إذ يفعلون ذلك بقيادة «جاكيه» فإنهم لا يهملون تكامل العناصر الأخرى وصعوبة توليفها درامياً لخلق المشهد المبتغى. لهذا لم يغض المونتير «إمليياني» الطرف عن إجلاء الفضاءات البانورامية المكملة لملحمة الجسد والغريزة والبيئة. ولن يحرمك من لذة اكتشاف الأمكنة المسوّرة بالغموض والخرافة في توثيق حياة الكائنات الضئيلة في حجمها والهائلة بحواسها وابتهالاتها الممتزجة مع هسيس الرياح أو ثورانها ومع، كل هذا وذاك، يهب منفذ الصوت مسمعيك رحابة صدى ارتطامات الأمواج بحواف الكتل المائية المتجمدة وطشيشها الذي يبث القشعريرة في

الأبدان. وأخيراً.. يحتفل معك المخرج ورفاقه بانتصار المسيرة المذهل على اليأس والخنوع والاستسلام للظروف المحيطة.

وتردد «إيميلي» بصوتها الرهيف متقمصة لسان حال إحدى البطريقات:

كل شيء مكسو بالأبيض
أظن أن الثلج سيسقط الليلة
كل شيء سيغطيه الجليد
أريد أن أعيش في الجنة
أريد أن أعيش في الجنوب
أريد أن أعيش في جنوب الأرض
الليلة.

الباب الثالث

السينما العربية:
بدايات مستمرة

الفصل الثامن عشر

العبور على أفلام نجيب محفوظ

لنجيب محفوظ ٢٢ رواية تمّ نقلها إلى السينما المصرية، بدأ بفيلم «المنتقم» في ١٩٤٧ كأول عمل يحوله إلى السينما على يد المخرج صلاح أبو سيف والسيناريست صلاح عزالدين، وانتهاء بفيلم «قلب الليل» في ١٩٨٩. والمفارقة أن محفوظ كان كاتباً سينمائياً محترفاً ولكنه لم يشارك في كتابة السيناريو لأي عمل سينمائي مأخوذ عن رواية له.

غير أن محفوظ يعد من أقرب الأدباء العرب في علاقته بالسينما، ليس فقط من حيث عدد رواياته التى تحولت إلى أفلام، وإنما أيضاً من خلال قيامه بكتابة السيناريو المباشر للسينما سنة ١٩٤٥ بفيلم (مغامرات عنتر وعبلة) وبعده كتب سيناريو (المنتقم) وان ظهر فيلم (المنتقم) في عام ١٩٤٧ قبل (مغامرات عنتر وعبلة) الذى تأخر ظهوره لأسباب إنتاجية حتى عام ١٩٤٨، والفيلمان أخرجهما صلاح أبو سيف، ويعتبر محفوظ أكثر الأدباء المصريين اشتغالاً بالسينما ويليه إحسان عبد القدوس.

ورغم ذلك ظل النقد الأدبي والفني متجاهلاً لأعماله السينمائية لأكثر من عشر سنوات حيث تشير «موسوعة نجيب

محفوظ والسينما ١٩٤٧ ـ ٢٠٠٠» التي صدرت عن أكاديمية الفنون بالقاهرة إلى أن الصحافة الفنية ظلت تتجاهل جهود محفوظ السينمائية ولم تنتبه إليه حتى نهاية الخمسينيات بعد أن صدرت ثلاثيته الشهيرة «بين القصرين» و«قصر الشوق» «والسكرية» وأصبح نجماً في مجال الرواية.

في عام ١٩٥٦ كتب عميد الادب العربي طه حسين «١٨٨٩ ـ ١٩٧٣» دراسة عن رواية «بين القصرين» قال فيها إن محفوظ «أتاح للقصة أن تبلغ من الاتقان والروعة ومن العمق والدقة ومن التأثير الذي يشبه السحر ما لم يصل إليه كاتب مصري قبله»، لكن محفوظ قال عام ١٩٥٨ إن الادب العربي لم يصل إلى المستوى الذي يستحق عليه جائزة نوبل.

ولكن بعد نوبل وقبلها الثلاثية بدأت الأفلام التي كتب لها السيناريو أو القصة أو أخذت عن أعماله الأدبية تحتل مكانه خاصة في تاريخ السينما المصرية وفي الثمانينيات اكتشف المخرجون الطاقة الابداعية في ملحمة الحرافيش التي قدمت في ستة أفلام هي «المطارد» لسمير سيف و«التوت والنبوت» لنيازي مصطفى و«الجوع» لعلي بدرخان و«أصدقاء الشيطان» لأحمد ياسين و«الحرافيش» و«شهد الملكة» لحسام الدين مصطفى. وتحولت الرواية نفسها إلى مسلسل تلفزيوني كتب له السيناريو والحوار محسن زايد الذي سبق أن قدم معالجة تلفزيوية لثلاثية محفوظ.

ثم أنتجت السينما المكسيكية فيلمين عن روايتي «بداية ونهاية» الذي أخرجه أرتورو ريبيستين عام ١٩٩٣ و«زقاق

المدق» أخرجه خورخي فونس عام ١٩٩٤ وقامت ببطولته سلمى حايك.

أخذت تتكرس أهمية أعماله بمرور الوقت ويرجع ذلك إلى عاملين أساسيين: أولهما أنها كانت غالباً من إخراج أشهر المخرجين المصريين - بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف في تقييم هؤلاء المخرجين - أمثال صلاح أبو سيف، يوسف شاهين، كمال الشيخ، عاطف سالم، حسام الدين مصطفى، حسن الإمام وحسين كمال ثم أشرف فهمي وعلي بدرخان وعاطف الطيب وسمير سيف، وثانيهما أنها كانت دائماً تمثل لدى كل مخرج أفضل أفلامه أو على الأقل من أفضلها، ولم يكن غريباً بعد ذلك أن نجد من بين أحسن مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية التي حصرها الناقد سعد الدين توفيق أحد عشر فيلماً من الأفلام التي كتب لها محفوظ السيناريو أو القصة أو هما معاً. وستة أفلام من الأفلام التي أخذت عن رواياته فيكون المجموع ١٧ فيلماً، وهي بحسب ظهورها (لك يوم ياظالم - ريا وسكينة - الوحش - جعلوني مجرماً - درب المهابيل - شباب امرأة - الفتوة - جميلة - إحنا التلامذة - بين السما والأرض - بداية ونهاية - اللص والكلاب - الناصر صلاح الدين - الطريق - القاهرة ٣٠ - خان الخليلي - السمان والخريف ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة مجموعة أخرى من الأفلام التى ظهرت بعدها مأخوذة عن أعمال محفوظ وأشاد بها النقاد ومنها (السكرية - الحب تحت المطر - الكرنك - أهل القمة - الشيطان يعظ - أيوب -

المطارد ـ الحب فوق هضبة الهرم ـ الجوع).

يمكن تقسيم أفلام محفوظ إلى ثلاث مجموعات.. الأولى: الأفلام التي كتب لها مباشرة السيناريو أو القصة أو هما معاً أو شارك في كتابة السيناريو لها مع آخرين، والثانية: الأفلام التي أخذت عن رواياته، والثالثة: الأفلام التي أخذت عن قصصه الأدبية القصيرة المنشورة، وبقدر ما عرف محفوظ بروتينية في حياته اليومية، وهو الذي قضى الجانب الأكبر من حياته موظفاً حكومياً منضبطاً، ما انعكس حتى على حياته الإبداعية والشخصية من التزام صارم في مواعيد الكتابة أو التوقف عنها، أو حتى جلساته الدورية مع أصدقائه من الحرافيش، فإن ذلك فيما يبدو كان وسيلته للتحكم الواعي في وجدانه الذي تضطرم فيه الأفكار والعواطف، بين الإنكار واليقين، أو بين اليمين واليسار، أو بين الانغماس المادي في الحياة والترفع الصوفي عنها. إن هذا الوجدان الثري يتجلى في صور عديدة في أعماله الأدبية وأيضاً على تلك الأعمال السينمائية التي أخذت عن أعماله وتتجلى فيها سمات شخوص أبطاله.

ركزت أفلام محفوظ على شخصية ابن الحارة ـ غالباً ـ في صوره المختلفة، فبرزت دائماً كشخصية مطحونة، كادحة وساعية للمادة مثل دور فريد شوقي في (النمرود) ١٩٥٥ وهي أيضاً جائعة للجنس كما هو دور تحية كاريوكا (شباب امرأة) ١٩٦٠ وتجد نفسها مدفوعة إلى الجريمة كما في شخصيتي شادية وحسن يوسف (إحنا التلامذة) ١٩٥٩وشكري سرحان

في (جعلوني مجرماً)، وهي فوق كل ذلك تعد شخصيات ضعيفة تبحث عن حل لها كما هو دور شادية في (الهاربة)، وفي بحثها عن الحل تخطىء الطريق كما في الشخصية التي أداها فريد شوقي في (الفتوة) وشخصية حسن يوسف (إحنا التلامذة).

ويتضح أن شخصية المجرم تمت معالجتها أكثر من مرة من زوايا مختلفة بحيث يمكن أن تعطينا صورة واضحة لطبيعة الجريمة وطبيعة المجرم في ملابسات اجتماعية معينة، فاتن حمامة في (لك يوم يا ظالم) ١٩٥١ وزوزو حمدي الحكيم ونجمة إبراهيم في (ريا وسكينة) ١٩٥٣ وشخصية السفاح «الخط» في فيلم (الوحش) ١٩٥٤ ووالشخصيتان التي قدماها فريد شوقي ومحمود المليجي في (فتوات الحسنينة) ١٩٥٤ ودور كمال الشناوي في (المذنبون) ١٩٧٤ و(أهل القمة) ١٩٨١.

هناك أيضاً البطل الباحث عن خلاص: الأب المفقود، الأم ذات الماضي الملوث، العاهرة الفاضلة، الفتوة، المرأة الفاتنة الغاوية، المحبوبة النقية، المخبر ممثل السلطة.. كل تلك الشخصيات تتعارك في رحلتها من الفقر إلى الثراء ثم العودة إلى الفقر من جديد، وفي لقاء الشباب بالكهولة، من خلال صراع دائم لا ينتهي بين الخير والشر، وحيرة لا تزول بين الاختيار والجبر، وانتظار مرير للحظة تقرير المصير.

إن هذا المزيج من الأدب، والصورة السينمائية، والنظرة الصوفية، والعناصر الميلودرامية، وتعدد مستويات الدلالة تتيح قراءات مختلفة لنفس العمل. سواء كان في

مرحلته الأدبية أو في حالة ترجمته على الشاشة. وتتيح أيضاً المجال واسعاً للاقتراب من ملامح البطولة في سينما محفوظ من خلال أكثر من اتجاه وأكثر من رؤية واحدة.

كان (بداية ونهاية) عام ١٩٦٤ أول الأفلام المأخوذة عن رواية لنجيب محفوظ، حيث نجح صلاح أبوسيف في متابعة أفراد الأسرة التي عالجتها هذه الرواية متابعة دقيقة تكشف عن أزمتها بعد موت عائلها وما يدور داخل أفرادها من صراعات، والفيلم يعطينا عموماً ـ كما تعطينا الرواية ـ صورة مقربة لما تعانيه أسرة مصرية تعيش في ذيل الطبقة البرجوازية الفقيرة، ويمكن القول إن البطولة قد تمّ توزيعها في هذا الفيلم على شخصيات «حسن وحسين وحسنين» إضافة إلى «نفيسة». كما نجح عاطف سالم في أن يعبر عن ميلودراما (خان الخليلي) العاطفية عام ١٩٦٦ التي قدمت كهلاً متردداً (عماد حمدي) يقع في حب بنت الجيران الصغيرة (سميرة أحمد) لكن أخاه حسن يوسف يسبقه إليها فيتراجع الكهل ويموت الأخ قبل أن يتزوج بها ويتلقى الكهل صدمة أخرى من القدر الذي لم يترفق به بعد أن أصابته الخيبة في حبه الأوحد.

رواية (القاهرة الجديدة) أخرجها صلاح أبوسيف بعنوان (القاهرة ٣٠) وفي الفيلم أغفل اثنين من أبطال الرواية الثلاثة، واكتفى بالتركيز على أهم هذه الشخصيات وهو الطالب الفقير محجوب عبد الدايم (حمدي أحمد) الذي يفقد إحساسه بالكرامة تحت وطأة الفقر الشديد حتى أنه لا يجد مانعاً من الزواج من احسان ليضمن وظيفة.

الأفلام الثلاثة التي أخرجها حسن الإمام في الستينات عن روايات لنجيب محفوظ وهي حسب تسلسل ظهورها هي (زقاق المدق) و(بين القصرين) ١٩٦٤ و(قصر الشوق) ١٩٦٧، أخذت عن روايات تتناول شخصيات عديدة وأحداثاً كثيفة متشعبة يصعب نقلها نقلاً حاذقاً في فيلم سينمائي، ولهذا تعمد حسن الامام اختيار ما يكفي ليكون فيلماً ويترك الباقي.

في (زقاق المدق) اقتصرت الاحداث على قصة الحب بين حميدة (شادية) وعباس الحلو (صلاح قابيل) وفي جزأي الثلاثية (بين القصرين) و(قصر الشوق) استأثرت مغامرات عبد الجواد (يحيى شاهين) الجنسية وابنه ياسين (عبد المنعم إبراهيم) باهتمام المخرج أكثر من أي شي آخر. ووقع حسام الدين مصطفى في نفس الخطأ بالاهتمام بالمشاهد الجنسية بغرض الإثارة في فيلمي (الطريق) ١٩٦٥ و(السمان والخريف) ١٩٦٨، واكتفى بمتابعة الأحداث الظاهرية دون أن يغوص إلى مغزاها، ما أفقدها البحث عن الأب في الطريق دلالته الايجابية. واستأثرت المطاردات في فيلم (اللص والكلاب) ١٩٦٣ في نصفه الأخير باهتمام مخرجه كمال الشيخ على حساب تفكيك شخصية البطل سعيد مهران «شكري سرحان»، بعكس فيلم كمال الشيخ الثاني عن روايات محفوظ (ميرامار) ١٩٦٩، حيث انتهى إلى عكس ما ترمي إليه الرواية الأصلية حين ركز المخرج على طلبة مرزوق (يوسف وهبي واكتفى من شخصية الاقطاعي حسني علام

(أبو بكر عزت) بجانبها الفكاهي وصالح بين زهرة (شادية) وبائع الجرائد (عبد المنعم إبراهيم).

لكن في (السراب) ١٩٧٠ حاول أنور الشناوي ترجمة المغزى التربوي للقصة بما قدمه من دراسة لحالة العجز الجنسي للبطل كامل «نور الشريف» وهو أول بطولة مطلقة له، حيث جسد شخصية الشاب الذى دللته أمه كثيراً واستطاعت أن تحوله ـ دون قصد ـ إلى انسان بلا إرادة غير قادر على مواجهة الحياة، وتصدم الزوجة في ليلة زفافها باكتشافها عجز زوجها الجنسي، ولكنها تعرف بعد مضي الوقت أنها ليست سوى حالة نفسية سببها الظروف غير الطبيعية التي مرت به. لكنه شيئاً فشيئاً يسترد ثقته في نفسه وفي رجولته التي ظن أنها ولت ولن تعود .

ويأتي (ثرثرة فوق النيل) ١٩٧٠ لكاتبه ممدوح الليثي أقرب إلى فحوى الرواية من فيلمه السابق (ميرامار) ١٩٦٨ بما طرحه من مظاهر الانحلال لمجموعة أصدقاء العوامة، بالإضافة إلى حواره المليء بالسخرية والمرارة من الأوضاع الاجتماعية المتردية والخيبة التي يعيشها الشعب المصري والعجز الكامل الذي جسّده عماد حمدي بقدرة فائقة، ثم (السكرية) ١٩٧٣ أقربها إلى النص الذي يرصد حركة الجيل الثالث من أسرة السيد عبد الجواد وقد توّجه أحدهم (عبد المنعم) إلى الدين بحثاً عن الخلاص وتوجه الآخر (أحمد) حسين الامام إلى اليسار بحثاً عن العدل أما الثالث (رضوان) محمد العربي فاعتمد على وسامته وعلاقته الشاذة بأحد

البشوات للوصول إلى الطبقة العليا بينما يغرق (كمال) ابن السيد عبد الجواد في رومانسيته وأحلامه الفلسفية ويحاول الفيلم بذلك أن يقدم ما تقدمه الرواية من تصوير صادق لا ينقصه التحليل عن مجتمع ما قبل الثورة وما يرهص به من احداث. ويمثل (الشحات) ١٩٧٣ بعد (السمان والخريف)١٩٦٧ التجربة الثانية المشتركة في ترجمة نجيب محفوظ إلى السينما لكل من أحمد عباس صالح كاتب السيناريو وحسام الدين مصطفى مخرجاً، والروايتان من الأعمال الأدبية الصعبة على اللغة السينمائية حيث الاعتماد الأكبر فيهما على تحليل المشاعر والمنولوجات والأفكار الداخلية للشخصية، وكل منهما تتناول أفكاراً فلسفية مجردة، ولم توفق التجربة الثانية كسابقتها في التعبير عن موضوعها: الثوري الباحث عن اليقين بعد أن تخلى عن ثوريته تحول في الفيلم إلى مجرد منحرف يلاحق الراقصات (محمود مرسي) وإن كنا نراه مهموماً دائماً لكننا لا نفهم السبب ولا نتعرف على حقيقة أزمته الروحية التي بدت كما لو كانت مجرد الملل من الحياة الزوجية أو الهروب من شعور بالذنب ناحية زميله المحكوم عليه بالسجن لأسباب سياسية وتحولت بذلك المشكلة الفكرية في الرواية إلى مشكلة أخلاقية في الفيلم الذي لم يترفع عن استغلال المشاهد الجنسية المثيرة كالعادة.

ويمثل كل من (الحب تحت المطر) ١٩٧٣ و(الكرنك) ١٩٧٤ ذروة المعالجة السينمائية لروايات نجيب محفوظ. في (الحب تحت المطر) يكشف المخرج حسين كمال بلغة سينمائية

رفيعة عن معاناة الشباب وما أصابه من انهيار بعد النكسة، ويتميز الفيلم بالموضوعية والبعد عن استخدام مشاهد الإثارة الجنسية المعهودة في ذلك الوقت وصور الشباب تحت ظروف القهر الاقتصادي الساحق وهبوط الروح المعنوية بسبب الهزيمة وانهيار المثل ويقاوم كل ذلك دون خطابية.

وعن معاناة الشباب يجسد فيلم (الكرنك) ما جاء في الرواية من تحطيم للكرامة الإنسانية في نفوس شباب الثورة باسم الحفاظ على الأمن والحفاظ على الثورة، إلى درجة اغتصاب الطالبه «زينب» أمام زميلها وخطيبها ولا يفرج عنهما إلا بعد التعهد بالتجسس على زملائهم بينما يموت زميل آخر من شدة التعذيب.

وفي فيلم (أميرة حبي أنا) ١٩٧٤ المأخوذ عن قصة قصيرة من مجموعة (المرايا) سنجد البطل حسين فهمي يتورط في زواج مصلحة من ابنة صاحب الشركة التي يتخلص منها ومن الشرك عندما يعثر على حبه الحقيقي سعاد حسني. غير أن الفيلم يبدو تكراراً لفيلم (خلي بالك من زوزو).

في الثمانينات يصل تواجد محفوظ على الشاشة إلى ذروته، حيث بلغ عدد أفلامه ١٧ فيلماً وتصل الاستعانة بقصصه إلى ذروتها أيضاً، بحيث تمثل بالنسبة إلى ما سبق قفزة عددية ونوعية بارزة. فكل أفلام هذا العقد مأخوذة عن قصصه القصيرة في ما عدا فيلمين فقط، والملاحظ أن

ملحمة الحرافيش استأثرت بنسبة كبيرة منها حيث اعتمدت ستة أفلام على بعض ما جاء بها من حكايات وبالإضافة إلى هذه الأفلام الستة نجد ثلاثة أفلام أخرى من عصر الفتوات أيضاً لتصبح تسعة أفلام تجمع بينها ذات العوالم والشخصيات تقريباً.

وخارج نطاق أفلام الحرافيش والفتوات التي سادت هذا العقد نجد من الأفلام التي تدور أحداثها فى الزمن الحاضر وتناقش بعض قضايانا المعاصرة ثلاثة منها جديرة بالاعتبار هي على التوالي (أهل القمة) ١٩٨١ و(أيوب) ١٩٨٤ و(الحب فوق هضبة الاهرام) ١٩٨٦.

في فيلم (أهل القمة) رصد للاستغلاليين الذين استفادوا من قوانين الانفتاح الاقتصادي، وتحولوا إلى فئة شديدة الثراء، مؤثرة الوجود، من حيث الشكل المظهري، فئة ترتدي أحدث الثياب، وتستخدم أفخم السيارات وتتستر أحياناً وراء مظاهر التدين، والفيلم كما أراد له محفوظ في قصته أن يضع المواجهة بين ضابط شرطة شاب (عزت العلايلي) ونشال (نور الشريف) وتأتي الصدمة القاسية عندما يعرف الضابط أن ابنة شقيقته على علاقة عاطفية بهذا النشال والذي أصبح تاجراً كبيراً..هكذا يجد هذا الضابط نفسه داخل معركة مع جميع الاطراف تنتهي بانتصار أهل القمة الجدد من المنتفعين والمهربين والنشالين، ويتمثل ذلك في شخصية البطل «زعتر النوري» بطموحاته وأحلامه في التسلق واحتلال مكانة جديدة فى عالم جديد

تتشكل ملامحة في فترة كانت تعبر عن شريحة من المجتمع تتهيأ لاحتلال مكان الصدارة.

في فيلم (أيوب) ١٩٨٣ البطل المليونير يصاب بالشلل وينصحه صديقة الطبيب باسترجاع ذكرياته وتسجيلها ويعثر البطل على شفائه بالاعتراف ويعلم الآخرون من أصحاب الملايين بحقيقة الاعترافات فيقاومونه ويحرقون المطبعة وعندما يحاول أن يهرب بنسخة منها يطلقون عليه النار. ويمثل (الحب فوق هضبة الهرم) ١٩٨٦ مناقشة جريئة بالصورة والحوار لمشكلة الحب والزواج عند الشباب فى عصر التضخم والانفتاح.

ومن الافلام التى أنتجت في الثمانينات (الشريدة) لنجلاء فتحي ١٩٨٠، ومن إخراج أشرف فهمي، و(الخادمة) لنادية الجندي، ١٩٨٣ و(دنيا الله) ١٩٨٥، وجميعها تتميز برصد التأثيرات الاقتصادية على سلوك الأفراد. وتتأرجح ملامح البطل في أفلام (الحرافيش) ١٩٨٦، و(الشيطان يعظ) ١٩٨١ (فتوات بولاق) ١٩٨١ ما بين البطل المقهور بفعل قوى شرسة والبطل الباحث عن الحرية والعدالة في عالم تسود فيه شريعة الغاب، وحفلت بعضاً منها بالمعارك الدامية، وفيلم (وكالة البلح) ١٩٨٣ الذي قدم الممثلة (نادية الجندي) كبطلة مثيرة ومتلاعبة بعواطف الرجال لتكشف عن تأثير ثنائية الجنس والسلطة.

ويقترب فيلم (شهد الملكة) ١٩٨٥ من فكرة تقاسم

السلطة بين امرأتين، فتدور أحداثه حول خادمة تتطلع إلى سيدها لتتخلص منها الزوجة بفرض الزواج عليها من صاحب الفرن، ويتحدث فيلم (المطارد) ١٩٨٥ عن البطل الذي يعود بعد مدة طويلة للانتقام من ظالميه.

ويعود فيلم (التوت والنبوت) ١٩٨٦ إلى عالم الفتوات، والفتوة المستبد الذي يمعن في إذلال عائلة «الناجي» إلى أن يظهر البطل ـ الابن الاكبر للعائلة ـ ليقود الحرافيش لمناهضة الظلم واسترداد «الفتونة».

يبقى فيلما (أصدقاء الشيطان) ١٩٨٨ لأحمد ياسين، و(قلب الليل) ١٩٩٠ لعاطف الطيب، وهما فيلمان يناقشان ظاهرة الفتوة في إطار فلسفي فمرة نجده مخاوياً للجن وصديقهم الذي يستمد قوته من علاقته بهم ويجادلهم في مسلماتهم، بينما في قلب الليل الذي كتب السيناريو له محسن زايد يعالج قضية فلسفية هامة: الحرية والاختيار، مروراً بالرغبات التي تعتمل في أعماق الإنسان، وتأثيرها في تحطم النواهي والممنوعات، واليقين المهتز بالشكوك والأسرار الغامضة التي يعجز العقل البشري عن كشفها وإدراكها. وهي كلها مسائل فلسفية بعيدة تماماً عن هموم السينما السائدة حينذاك.

دراما نجيب محفوظ كانت دائماً وأبداً على تماس بعوالم تموج بالبشر والأحداث والتاريخ، وهي في مجملها رصدت ثلاثة عناصر فقط تهتم بها صناعة السينما المصرية: الحادثة

القصصية والشخصية الرئيسية والجو العام. ولا يعيب التركيز علي تلك العناصر، لكن المشكلة في الاكتفاء بها وحدها دون النظر إلى بقية العناصر الأخرى مثل توجهاته السردية الجديدة التي كان يجب أن يكون لها ما يعادلها في المعالجات السينمائية، وهو ما جعل أفلامه لا تختلف في بنيتها عن أفلام غيره من المؤلفين.. ربما بسبب وقوف السينما المصرية عند نمطية المعالجة الدرامية.

الفصل التاسع عشر

قصة السينما التونسية.. الخبز والأيديولوجيا

مع قيام أحد معاوني الأخوة لوميير بتصوير اثني عشر فيلماً تسجيلياً عن تونس في العام ١٨٩٦بدأت السينما التونسية. وهيأ هذا الحدث لتونس معرفة السينما قبل غيرها من البلاد العربية. ولكنها منذ تلك البداية المبكرة كانت معرفة مؤسسة على مفهوم يفضي بأن السينما هي وسيلة المجتمع الحديثة التي سيطرح من خلالها همومه المتعلقة بالخبز والسياسة ومشاكله الاجتماعية، هكذا فهم التونسيون السينما، وهكذا استمروا في مسيرة لا تحيد عن هذا الإطار، قصة بدأت ولا زالت مستمرة، لتروي حكاية ولادة السينما التونسية وتطورها عبر إعلاء الشأن المتعلق بثنائية الخبز والأيديولوجيا كواحدة من أقوى الثيمات التي تناولتها.. وبداية: بعد أن أعلن الفرنسيون الحماية على تونس عام ١٨٨١، نظم المصور ألبير سماما شيكلي والمصور سولي في عام ١٨٩٧، حفلات عرض سينمائية تعد الأولى في مدينة تونس. ثم في عام ١٩٠٥ قام فيلكس مسجيش، ولحساب الأخوة لوميير، بتسجيل أفلامٍ تسجيليةٍ عن تونس.

وكان ينبغي مع هذه البداية أن تتوفر قاعات عرض سينمائية جماهيرية، فعملت شركة أومنيا باتيه في سنة ١٩٠٧ على تأسيس أول قاعة عرض سينمائية دائمة في العاصمة تونس. مما دفع بفناني تونس إلى الإنتاج السينمائي، وقام المصور ألبير سماماشيكلي، عام ١٩٠٩ بتصوير بعض المناظر من على منطاد هوائي قاده الملاح فالير لوكونت. وفي السنة التالية قام سماما شيكلي بالتقاط مناظر تحت البحر بالقرب من شواطئ صفاقس من غواصة تابعة للأسطول الفرنسي.. ثم بمناسبة زيارة الرئيس الفرنسي أرمان فاليير Armand Fallieres لتونس عام ١٩١١، صُورت أول جريدة سينمائية في تونس، وحمضت وطبعت فيها.

وبعد الحرب العالمية الأولى، وفي عام ١٩١٩ تحديداً، قام لويتز مورا بتصوير فيلم بعنوان «الأسياد الخمسة الملعونون»، وهو أول فيلم طويل يصوَّر في إفريقيا بكاملها. يحكي عن خمسة رجال مستبدين في قرية صغيرة يعملون على إذلال السكان البسطاء. ومنه انطلقت شخصية السينما التونسية التي تجاهد في تناول الموضوعات الاجتماعية السياسية.. بعدها خطر ببال رجل الأعمال ابن كملا أن يستثمر في المجال السينمائي، فاشترى وأدار أول دار سينمائية في تونس (دار أومنيا باتيه) وكان ذلك عام ١٩٢٠.

وفي عام ١٩٢٢ صور المخرج طيب بلخيريا فيلم «معروف» الذي يتناول شخصية رجل فقير اسمه معروف يكافح من أجل لقمة العيش، وهو أول فيلم بسيناريو

فرنسي، وفي العام التالي صور ألبير سماما شيكلي أول فيلم كتب له سيناريو خاص، وكان اسم الفيلم «زهرة»، لعبت فيه ابنته هايدي دور فتاة قاصر اضطرتها لقمة الخبز على النزول إلى معترك الحياة العملية. وفي عام ١٩٢٤ صور سماما أيضاً أول فيلم طويل، وهو حسب ما يصفه التونسيون: فيلم تونسي مائة في المائة، واسمه «عين الغزال». وكان ممثلوه تونسيين جميعاً.

وتأسست عام ١٩٢٨ شركة الأفلام التونسية، وفي العام نفسه صور ديكونكلوا «أسطورة كربوس»، كما صور فيلم «سر فاطمة». وجميعها أفلام صامتة، إلى أن أنتجت شركة إخوان وارنر في ١٩٢٩، أول فيلم ناطق بعنوان «مغني الجاز» لمخرجه آلان كروسلاند. وفي العام نفسه عرفت كذلك أول مجلة سينمائية ناطقة، وكان اسمها «أفلام المجلة السينماتوغرافية الإفريقية الشمالية».

وصوّر عبدالعزيز حسين في عام ١٩٣٥ فيلماً بعنوان «تارجي»، قامت بالدور الأول فيه المطربة حسيبة رشدي. ولكن الفيلم ظل محفوظاً، ولم يعرض على الجمهور لأسباب تتعلق بوفاة المخرج عبدالعزيز حسين. وفي السنة نفسها ظهر أول فيلم تونسي غنائي، بترجمة فرنسية على شريط الفيلم «مجنون قيروان» لمحيي الدين مراد.

وصدر في ١٣ يونيو/حزيران ١٩٤٦ مرسوم بإنشاء مركز سينماتوغرافي تونسي، وكان له أثر في إثراء السينما، واتخذ فيما بعد اسم استوديوهات أفريكا، وجميع الأفلام

المذكورة أعلاه لم تخرج من النطاق الاجتماعي بخلاف الغنائي الوحيد مجنون قيروان، وهي تناولت موضوعات في المجتمع التونسي، سواء المدني أو القروي الفلاحي، حيث كانت موضوعة الفقر ومعاناة التكسب والسعي وراء الحصول على خبز شريف، ثم انعكاسات هيمنة أصحاب النفوذ في تضييق فرص الحصول على هذا الخبز.

بعد سنة ١٩٤٦ ظلت تونس بلا إنتاج سينمائي محلي زهاء ثلاث سنوات، وبعدها قام ألبير لاموريس في ١٩٤٩، بتصوير فيلمه «بيم الحمار الصغير» في جزيرة جربة التونسية، وهو فيلم ينتمي إلى الكوميديا السوداء بما يعكس حياة فئة المهمشين في إحدى المناطق المعزولة من تونس. وفي العام التالي أنشأ الاتحاد التونسي الأندية السينماتوغرافية. وفي ١٩٥٢، قام جورج رينين بتصوير فيلم «رحلة عبدالله»، وظهر فيه لأول مرة على الشاشة الممثل علي بن عايد الذي أصبح في الستينيات الممثل الأول في المسرح التونسي.

وأنشئت في ١٩٥٣ الأخبار السينمائية التونسية، وهي جريدة نصف شهرية كانت تنتج في استوديوهات أفريكا. وفي ١٩٥٤ عرض لأول مرة في تونس السينماسكوب والسينما البارزة (سينما الأبعاد الثلاثة). ويصور سليم دريجا، في السنة نفسها فيلم «شبح للزواج»، ولكن هذا الفيلم لم يعرض لأن منتجه لم يستكمله. وشهدت سنة ١٩٥٥ ولادة أول شركة إنتاج سينمائي في تونس، باسم العهد الجديد. وكانت وراء اعتراف فرنسا بالحكم الذاتي لتونس. وفي ٢٩ ديسمبر/كانون

الأول صدر مرسوم بإنشاء جمعية تأسيسية. وتأثرت الحياة الثقافية والفنية في تونس بهذين الحدثين التاريخيين.

ثم أنشئ عام ١٩٥٦ مكتب للسينما في وزارة الشؤون الثقافية والإعلام. وتطور هذا المكتب ليصبح قسماً خاصاً مع بداية ١٩٦٢، ثم فرعاً مستقلاً للسينما في الوزارة سنة ١٩٧٠.

تأثرت السينما التونسية بهذه الأحداث المهمة، وأصدر طاهر الشريعة في ١٩٥٨ مجلة نوادي السينما بمدينة صفاقس، وصوَّر جاك بارتيه فيلم «جحا»، الذي أعطى اسمه بعد ذلك للمجلة التونسية السينمائية الوحيدة التي تصدر في تونس الآن. وأنشئت في العام نفسه، منظمة أصدقاء مكتبة الأفلام برئاسة السيدة صوفي الجولللي، التي تحولت عام ١٩٧٠ إلى مكتبة الأفلام التونسية.

وفي ١٩٥٩ أنشئت الشركة المساهمة التونسية للإنتاج السينماتوغرافي، كما ألحقت مكتبة الأفلام بالدولة. وتأسست جمعية تنمية الفنون للمسرح والسينما، وهي أول جمعية لهواة التمثيل والسينما.وصدر عام ١٩٦٠ قانون صناعة السينما، وإنتاج الفيلم، وأسس في العام التالي ١٩٦١ الاتحاد التونسي للسينمائيين الهواة.وسارت حركة التحرر في تونس جنباً إلى جنب مع الحركات الفنية والثقافية. ففي عام ١٩٦٢ تأسست جمعية السينمائيين التونسيين الشبان، وأنشئ عام ١٩٦٤ مهرجان في قليبيا التونسية، لسينما الهواة، كما أنشئ مركز للتدريب، للسينماتوغرافي.

إلا أن بداية التليفزيون في تونس عام ١٩٦٦، كان له أثر آخر، ففي العام نفسه صور أول فيلم طويل أنتجته تونس بعد الاستقلال، واسمه «الفجر»، وأخرجه عمر خليفي. وأيضاً في العام نفسه، استحدث مهرجان «أيام قرطاج السينمائية».

وتلاحق النشاط السينمائي في تونس فافتتح سنة ١٩٦٨، المجمع السينماتوغرافي. كما أخرج صدوق بن عيشة فيلم «مختار أو الضائعون». وأخرج حمودة بن حليمة خليفة فيلم «الأقرع»، كما صور فريد بوغدير وكلود دانا فيلم «الموت يقلق».

ثم قام عبد اللطيف بن عمار، عام ١٩٦٩ بتصوير فيلم «قصة غاية في البساطة»، وصوَّر علي عبدالوهاب فيلم «أم عباس»، ولعبت زوجته المطربة زهرة فايزة الدور الأول في هذا الفيلم، وحصلت الشركة المساهمة التونسية للإنتاج والاستغلال السينماتوغرافي على امتياز استغلال الأفلام، وتوزيعها بمقتضى المرسوم الصادر في ٣١ يناير/كانون الثاني ١٩٦٩.

وصوَّر عمر خليفي «الفلاجة» في عام ١٩٧٠. وتأسست جمعية السينمائيين التونسيين والاتحاد الإفريقي للسينمائيين في العام نفسه. واشترك عام ١٩٧١، حمودة بن حليمة، وهادي بن خليفة، وفريد بوغدير، في إخراج فيلم «في بلاد الترزاني»، وهو فيلم من ثلاثة أجزاء مقتبسة من ثلاث قصص للكاتب الساخر علي دواجي، وأخرج إبراهيم باباي، وفي العام نفسه فيلم «وغدا». كما أخرج أحمد خشين فيلم «تحت أمطار الخريف» الذي لم يُسمح بعرضه.

وأدى نجاح الممثل التلفزيوني أمي تراكي، إلى قيام المخرج حمامي بتقديمه سينمائياً عام ١٩٧٢، وفي العام التالي أخرج عمر خليفي فيلم «الصياح».

واهتمت الحكومة التونسية بالثقافة السينمائية، فافتتحت عام ١٩٧٤ مكتبة الأفلام التونسية الجديدة، في حين أخرج عبداللطيف بن عمار فيلم «سجنان»، الذي كان قد أطلق عليه من قبل «الأب».

وهكذا سار الفيلم التونسي خلال السبعينات في مسيرته على درب يختلف إلى حد كبير عن الدرب الذي تسير فيه صناعة السينما في بلاد عربية أخرى، فأغلب الأفلام التونسية لا تهدف إلى الربح بل إلى عرض القضايا الاجتماعية، والسياسية التي يحاول التونسيون إيجاد حل لها.

ذلك التراكم دفع، ربما دون قصد، المخرج التونسي «محمد دمق» المولود في صفاقس ١٩٥٢ من تحقيق فيلمه الأهم «دار الناس»، بحيث لا يبتعد أبداً عن مهمة السينما التونسية، التي أرادها لها المكون الثقافي، وكان حقق فيلماً سابقاً في العام ١٩٨٦م بعنوان (الكأس)، إلا أن «دار الناس» تمّ ترشيحه لجائزة مهرجان الإسكندرية في سبتمبر/ أيلول ٢٠٠٤، ودمق يعتبر من السينمائيين الجدد حيث درس السينما في فرنسا، وحقق ثلاثة أفلام قصيرة «صورة في دقيقة» ١٩٩٤، و«حي التام تام» ١٩٩٦ و«الوليمة» الذي حصل على التانيت الذهبي لأيام قرطاج السينمائية سنة ١٩٩٨.

وهو يتعرض في فيلمه «دار الناس» إلى طرح إشكاليات ظهور التيار الإسلامي في تونس بشكله المتطرف الظاهر من خلال الجماعات التي نشطت إبان المد الجزائري في ثمانينات القرن الماضي.

وتجري أحداث الفيلم فى صيف ١٩٨٣ أثر أحداث «ثورة الخبز» التي اجتاحت معظم المدن التونسية آنذاك بعد الإعلان عن إلغاء الدعم المخصص لأسعار الخبز ومشتقات الحبوب الأخرى، ما أدى إلى ارتفاع أسعارها إلى أكثر من الضعف.

إلا أن البلاد كانت وقتها تشهد مرحلة تراكمت فيها الأزمات ما بين الصراع المفتوح على خلافة الرئيس بورقيبة والإضرابات والمظاهرات وصعود التيار الإسلامي في نفس الوقت. وهنا تجلت براعة المخرج في تصوير انعكاسات كل هذه الأحداث على العائلة التونسية، والتسليط على التحولات التى طرأت عليها بسبب تلك الأحداث المتشابكة، فاختار أن يقارن بين عائلتين: الأولى عائلة متواضعة يعولها موظف بسيط أحيل إلى التقاعد ويتمسك بالمبادئ والقيم الأصيلة رغم التفكك الأسري الذى يكاد يصيب عائلته، والثانية عائلة من مستوى مادي مرتفع حيث نجد الأب رجل أعمال يعاني من مشاكل مالية ويتعلق بالسلطة على حساب الأخلاق والمبادىء.

وتبدأ أحداث الفيلم بفشل الابن «هادي» - الابن الأكبر في العائلة المتواضعة - فى امتحان شهادة البكالوريا للمرة الثالثة على التوالي متزامناً في ذلك مع إحالة والده

المغلوب على أمره للتقاعد، فتنتقل العائلة المتواضعة إلى حراسة فيلا رجل الأعمال الثري «سي المنصف» الذى ينوي السفر إلى فرنسا لقضاء عطلته - وأنوّه هنا بأن المقصود من دار الناس هو دار الغير أي إن المكان ليس مكانك إنما هو دار أناس آخرون أو بمعنى آخر مثل قولنا: (حق الناس) - ولدى وصول العائلة المقهورة يتعرف «هادي» على الفتاة «رملة» وصديقتها من خلال التلصص على فيلا مجاورة وتنشأ قصة حب بينهما، وهنا يبدأ الصراع النفسي الذي يكابده «هادي»، وتنامي شعوره بالغربة في هذه البيئة الجديدة التي لم يستطع التكيف معها، وفي هذه الأثناء يعود شقيقه «رؤوف» من أوروبا ويكشف له من خلال أنشطته المريبة التي تفرضها عليه الجماعة الإسلامية المتطرفة التي ينتمي إليها عن أسرار مجتمع منحل من تهريب ورشوة وعنف، وهكذا تتشابك الأحداث ويتمكن «رؤوف» من إغراء «رملة» ليتصاعد إيقاع الفيلم بمعركة بين الشقيقين ومواجهة ذاتية صعبة لـ «هادي» مع الحقائق التي بدت تتجلى أمامه بعد تجربته في الحياة في دار ليس داره.

وينتهي الفيلم واضعاً العديد من الأسئلة الساخرة وكاشفاً مفارقات ذكية لعبها المخرج دمق ببراعة وبفنية بعيدة عن المباشرة والتكرار. وهو الأمر الذي أكسب فيلم «دار الناس»، على نحو عام، خصوصية تميز واعدة تحسب للمخرج الذي يبدو أنه اجتهد كثيراً في رصد تلك المكونات الخفية التي أثرت في الإنسان التونسي المعاصر.

الفصل العشرون

ترحيل رواية «الخبز الحافي» إلى السينما

تحويل رواية «الخبز الحافي»، للكاتب المغربي محمد شكري، إلى فيلم سينمائي مجازفة تكتنفها المغامرة والتحدي. فهي ليس من أدب السيرة التقليدي، وليست أيضاً من أدب كسر التابوهات في شكله الاستعراضي أو الذهني الفارغ.. بل تنتمي إلى الأدب الفضائحي الكاشف والناخر كسوس في لب الحياة الحقيقية التي عاشها الكاتب، بكل قسوتها وتضاعيفها التراجيدية التي تبدأ بمساس الروحي والعقدي ولا تنتهي بالمادي والجنسي، حيث يشكل الفقر ومسبباته، ثم تبعاته عمودها الأساسي.. هذه هي كتبها محمد شكري كجزء أول من سيرة حياته الذاتية في ١٩٧٢ ولم يتمكن من نشرها إلا في ١٩٨٢، وكتب بعدها الجزء الثاني «الشطار ـ زمن الأخطاء» ثم ختم ثلاثيته برواية «وجوه».. صرح ذات مرة محمد شكري بأن فكرة كتابة سيرته الذاتية كانت بدافع من صديقه الكاتب الأمريكي بول بولز المقيم في طنجة، وقد باعه إياها مشافهة قبل أن يشرع فعلاً في تدوينها، وبعدما نشرها أثار جزءها الأول

«الخبز الحافي» ضجةً ونقاشاً لم تشهد الساحة العربية مثله إلا مع «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ.. ومنعتها الحكومات، على إثر ذلك، في معظم الدول العربية، وأصبحت ـ الخبز الحافي ـ تابواً جديداً يحذر التعامل معه، إذ اعتبرها منتقدوها جريئة بشكل لا يوافق تقاليد المجتمعات العربية.

المخرج الجزائري رشيد بن حاج، تصدى لإخراج الرواية في فيلم، وهو يرى أن حياة الأديب محمد شكري فيها من الإثارة ما يجعلها مؤهلة لأن تتحول إلى عمل درامي متكامل. غير أن ما يحمل إثارة لا يمكن تجاهلها، يتمثل في حياة هذا الأديب المغربي الذي تعلم القراءة والكتابة بعد العشرين من عمره، وإنه كاد أن يقدم على قتل أبيه بالفعل، وليس كما يوحي الفيلم، لفرط قسوة أبيه وشخصيته الفظة ومعاملته غير الإنسانية لزوجته (أم محمد شكري)، التي كانت تلعب دور الأم والأب في مواجهة قسوة الواقع، رغم عدم اعتراف الأب بتضحيتها فأمعن في التنكيل بها، أذاقها هي وولديها (محمد وعبد القادر) صنوف العذاب، إلى أن انتهى الأمر بهذا الأب الغليظ إلى قتل «عبد القادر».. مات الطفل المسكين، ومنذ تلك اللحظة لم يغفر محمد شكري فعلة أبيه الشنعاء.

واقعة كهذه، جعلت شكري يكتب «الخبز الحافي»، ودفعت بن حاج للتشبث بإخراج الفيلم وترجمته إلى الإنجليزية تحت عنوان Alone Bread، وإن لم يستطع لظروف كثيرة

تتعلق بالإيجاز السينمائي والتكثيف، اللذين تتطلبهما عملية الخلق السينمائي، أن يظل مخلصاً لكل وقائع الرواية والسيرة الذاتية لكاتبها، فاستغنى عن بعض مفاصلها، وأسقط أجزاء أخرى، لكنه لم يبتعد كثيراً عن روح الرواية. اختار المخرج، الممثل المغربي المهاجر سعيد طغماوي، لتجسيد دور «محمد» في فترة شبابه، واستثمر بذكاء إطلالة أخيرة لشكري نفسه، قبل رحيله عام ٢٠٠٣، ظهر فيها عند مقبرة شقيقه عبد القادر، ونجح في إضافتها للفيلم، كآخر مشاهده، ثم تنزل العناوين ليحقق بهذا مكسباً مزدوجاً للفيلم، حيث أضاف بعداً معنوياً مهماً، كما أضفى مصداقية غير محدودة على أحداث الفيلم الذي تحوّل إلى ما يشبه الوثيقة.

عن «الخبز الحافي»، الفيلم، يتحدث رشيد بن حاج عن بلده ـ المغرب ـ التي لا ينتهك الاحتلال ـ الفرنسي والاسباني ـ حرمتها فقط، بل يغتال الفقر أهلها، فيصبح «الخبز الحافي» الأمل المستحيل للشعب البائس، بينما هناك طبقات المجتمع المتعاونة مع المحتل، مَن ينعم برغد العيش والحياة الارستقراطية ولا تمنعهم حياة البؤس والشقاء التي يعيشها أبناء البلد المحتل من المشاركة في حفلات الرقص والخمر.

في اختيار «ابن حاج» جرأة لا يمكن مطلقاً التشكيك فيها، خصوصاً أنه تصدى لكتابة السيناريو أيضاً وانتقى لنفسه القيام بدور المناضل «مرواني»، الذي كان له فضل النقلة الثقافية التي اجتاحت محمد شكري في المعتقل، وفي الفيلم الذي تقع أحداثه في ٩٧ دقيقة تجاوز المخرج / كاتب

السيناريو كل المحاذير، ابتداء من آثار الجدل الفكري والديني حول ما إذا كان الفقر والجوع الشديد يبرران التهام «جيفة» ـ دجاجة ميتة ـ أم أن رأي الدين الإسلامي حاسم وقاطع ونهائي في تحريم أكل «الميتة»، فالأم تدرك أن ابنها يتضور جوعاً ويتقطع قلبها لحاله البائس، لكنها لا ترى هذا مبرراً للخروج عن تعاليم الدين وتمنعه من التهام «الجيفة»، مما يثير دهشة الطفل الجاهل الغرير، مثلما يثير دهشته إصرارها على البحث عن مكان القبلة لتتوجه إليها بالدجاجة الأخرى الحية التي تشرع في ذبحها، وفي سياق هذا الفقر المدقع تلتقط الكاميرا بعدسة حانية، ومتعاطفة مشهد «محمد» وهو ينبطح على وجهه على الأرض ليسرع بالتهام اللبن المسكوب عقب أن انكسرت الزجاجة التي كانت تحملها سائحة أجنبية، ولم يأبه بشظايا الزجاج المكسور التي تسللت إلى جوفه، وهو يلحس قطرات اللبن من الأرض، .. وهنا تبرز إدانته صارخة للفقر والدوافع التي تجبر المرء على فعل كهذا، ويكرس بن حاج الإدانة في مشهد بحث الطفل في صناديق القمامة عن لقمة عيش يسدّ بها جوعه.

ثم، لا يفوت المخرج لحظة التحول في حياة بطل رواية «الخبز الحافي»، وتقديم هذه اللحظة ببلاغة سينمائية عندما يقدمه «شاباً ناضجاً» خارجاً لتوّه من بيت عاهرات ليصطدم بمظاهرات عام ١٩٥٤، المطالبة بخروج المحتل وتنصيب محمد الخامس ملكاً للبلاد، وتصبح المظاهرات سبباً في لحظة «التنوير» التي صعقت «محمد»، فتأمل ما يجري في المظاهرات،

واعترته الدهشة عندما بدأ رجال الأمن في قمعها بوحشية، حيث يصادف في هروبه الشاب «قابيل» وأصحابه من المهربين، حيث أتاحت له صحبة «قابيل» التعرف إلى الوجه الآخر لقهر المرأة في المغرب وكأنه مشهد مواز للقهر الذي طالما عانت أمه قسوته، فهناك المرأة التي قهرها «قابيل» وقصّ شعرها، بعد أن ضربها بوحشية، لكي لا تغادر بيته، ويتعاطف «محمد» مع المرأة، وفي الخلفية منهما ملصق فيلم «يحيا الحب»، ترصعه صورتا محمد عبد الوهاب وليلى مراد، وفي هذه اللقطة المحمومة بالعاطفة، تصبح إطلالة «محمد» على البحر فرصة لأن يبث أشواقه للسفر وعشقه للبحر ونزوعه للترحال والحرية.

وهكذا لا يستهلك المخرج رشيد بن حاج نفسه في النقل الحرفي للفكر الغزير، الذي امتلأت به الرواية، إنما يترجم السيرة الذاتية للأديب عبر لغة سينمائية متقنة وظف فيها الإضاءة لتضفي قيوداً على المعتقلين وبؤساً على الفقراء وذلة على المعدمين، ولهذا لم يستسلم لإغواء العناصر التي تخلق إثارة مفتعلة، ولم يتلاعب بالمشاعر، سواء مشاعر شخوص فيلمه أو مشاعر جمهوره، ولم يتردد في مجابهة المحظورات الثلاثة: الجنس، الدين، والسياسة..وكشف العورة بجرأة دون ابتذال.

الفصل الحادي والعشرون

بدايات السينما السعودية: المضامين تسبق التقنيات

ثمة ما يلفت الانتباه إلى الأفلام السعودية القليلة التي أنتجت في غضون الثلاث سنوات الأخيرة والتي تبشر بازدهار هذه الصناعة وتناميها، خصوصاً وأن المشتغلين على إنتاجها ينطلقون بحماسة وخلفية ثقافية جيدة، وإن كانت هذه الخلفية قاصرة على المستوى النظري ولم تتجاوزها إلى التراكم التجريبي العملي.

غير أن بدايات، أو ما يمكن تسميته بإرهاصات السينما السعودية، بدأت مدركة لمحدودية إمكاناتها، مما جعلها تتجه لسينما التسجيل والتوثيق والسرد الروائي القصير، ورغم ذلك فقد نالت بعض هذه الأفلام الجوائز وحققت إشادة النقاد في بعض المهرجانات العربية والعالمية، فمنذ قيام المخرجة الموهوبة «هيفاء المنصور» بمبادرتها الجريئة في بلد لا يهتم فيها فنانوها بالسينما، حتى ذلك الوقت، عرضت فيلمها التسجيلي القصير الأول ـ ٧ دقائق ـ المعنون بـ (من؟) في عام ٢٠٠٣، ومثّل ذلك حدثاً مفصلياً في تاريخ الثقافة السعودية، خصوصاً وأن المنصور أنتجته بإمكانيات مادية متواضعة وبكلفة لم تتجاوز ١٠٠٠ دولار، وباستخدام

كاميرا فيديو منزلي مدمجة الصوت.. منذ ذاك الوقت والحديث عن قيمة الأفكار والمضامين التي تطرحها تلك الأفلام الواعدة يتخذ الأولوية في تناولها النقدي، فهي - الأفلام - تؤسس لحضور متميز من الممكن تحقيقه.

بيد أن الوقوف على التجارب السينمائية السعودية التي تحققت قبل سنة ٢٠٠٣م، يجعلنا نقول إنها بدأت بمحاولات منفردة ومتقطعة منذ العام ١٩٧٧م، وكان أولها قيام المخرج «عبدالله المحيسن» بتقديم فيلم (اغتيال مدينة) في مهرجان القاهرة السينمائي الثاني، وحصوله على جائزة أحسن فيلم قصير عنه.. وكان بمثابة معالجة تسجيلية لأحداث الحرب اللبنانية، تميزت برؤية سينمائية منطقية بعيدة عن إثارة النعرات الإقليمية، وبرعت عدسته في التقاط مشاهد معبرة عن رفضه للعنف والحرب والدمار في لون من الرثاء لمدينة بيروت التي أحبها، ومنذ ذلك الوقت بدأت الصحافة تكتب عن المحيسن.. الصحافة فقط وظل المحيسن حبيسها ومخرج أفلام المهرجانات التي لا يشاهدها جمهوره.

في العام ١٩٨٣ قدم المحيسن فيلم (الإسلام جسر المستقبل)، ٥٠ دقيقة، جسّد فيه صورة العالم الإسلامي في نهاية القرن العشرين من خلال ٩٠٠ لقطة سينمائية مدعمة بالوثائق عن أهم القضايا الإسلامية والتي تمت منتجتها وفق ثيمة الإسقاط التاريخي على الراهن (حينذاك). وظهر الفيلم في مجمله كدعوة إلى الوحدة العربية الإسلامية البعيدة عن الإيديولوجيا الغربية أو الشرقية.. وإن كان الفيلم سقط بكامله في بئر الأفكار الموجهة.



مشهد من فيلم القطعة الأخيرة

واستمر المحيسن ـ ٥٩ سنة ـ في عزفه المنفرد والنائي عن الجماهير والمخلص للأفكار على حساب التقنيات التي أخذت طابع التأرجح في الفيلم الواحد بين المشاهد الجيدة والمشاهد المرتبكة، فصاغ بأسلوبه الخاص المدجج بالشعارات فيلم (الصدمة) الذي تناول خلفيات احتلال الكويت ثم حرب الخليج في العام ١٩٩٠م، ممثلاً انعكاساً لما يدور في وجدان الإنسان العربي والذي أصيب بـ «صدمة» هزت مفاهيم وقيم راسخة لديه.. عايش المخرج بشخصه الأحداث، ووثقها بكاميرته المحايدة التي لم تكن تسعى إلى إدانة شخص أو نظام أو دولة بعينها، وإنما حثّت على البحث والتفكير فيما يجب عمله تجاه ما حدث، ثم محاولة محو المسببات التي شوّهت الوجه الحضاري للأمة العربية.

في بداية العام ٢٠٠٦م كانت الخطوة الحقيقية للمحيسن في تقديم ما وصف بأول فيلم روائي طويل لمخرج سعودي: (ظلال الصمت)، ١١٠ دقيقة، دارت أحداثه إبان مرحلة ما بعد الاحتلال الاميركي للعراق عام ٢٠٠٣، وأسند بطولته لمجموعة من الممثلين السعوديين والعرب منهم: عبدالمحسن النمر ونايف خلف من السعودية، وغسان مسعود ومنى واصف من سوريا، ومحمد المنصور من الكويت، سيد أحمد أقومي من الجزائر وغيرهم، وكتب موسيقاه التصويرية زياد الرحباني. وناقش الفيلم أزمة الإنسان العربي وعجزه في مواجهة نظام متسلط يوظف أساليب التكنولوجيا لإحكام

السيطرة على العقل وعزل فكره. يحدث ذلك في صحراء نائية داخل مبنى أشبه بالمعهد العلمي الذي يبدو ظاهرياً كمركز للعلاج المتقدم المهتم بالتأهيل وتنمية القدرات. بينما في جوهره هو معتقل يقوم بغسيل واحتواء الأدمغة بأساليب متطورة. ومن ثم يوضح الفيلم طرق استقطاب العلماء والمعارضين السياسيين والمفكرين المستقلين سواء بالقوة أو بالخداع، وتغيير أفكارهم. الأحداث تتواتر في مسارات فكرية ونفسية معقدة تتم في ظلال من الصمت والتعتيم، كما تتشابك الخطوط الدرامية في تصاعد حتى تأتي لحظة الخلاص على يد جيش عربي (....) واقتحام المعهد وإخراج المفكرين المحتجزين، لينتهي الفيلم تاركاً للمشاهد قدراً كبيراً من التفكير والتأمل.

وهكذا فإن المتأمل لأفلام المحيسن يجد أنها تتجه بشكل عام إلى القضايا القومية والإسلامية، وسينماه ما يمكن الإطلاق عليها: سينما الرسالة الأيديولوجية، في حين أن مجموعة الأفلام التي أنتجها مخرجون شبان فيما بعد عام ٢٠٠٢م تناولت موضوعات أخرى تُعنى بالشأن الداخلي والإنساني. فظهر أولاً اسم المخرجة «هيفاء المنصور» التي أنجزت، حتى الآن، أربعة أفلام سردية قصيرة وساهمت ليس على صعيد الإخراج فحسب، وانما على صعيد كتابة القصة والسيناريو، والتمثيل والتصوير. فقدمت أول ما قدمت في العام ٢٠٠٣م فيلمي (من؟) و(الرحيل المر).

جاء فيلم «من؟»، السالف الذكر، والمستوحاة قصته من شائعة انتشرت في مدينة الخبر عن سفاح، أو سفاحة، مجهولة تقوم بعمليات قتل متكررة ضد النساء في المدينة.. طرح الفيلم قضية هوية المرأة السعودية من خلال القاتل المتخفي في ثياب امرأة سعودية منقبة، وهو ما أثار حساسية المجتمع الذي يرى في العباءة والخمار الزي الشرعي للنساء.. ينزل التتر على الشاشة بعبارة: نخاف المجهول، وبعضنا بلا وجوه، ويظل السؤال (من؟). ويبدو أن «المنصور» قد محورت فيلمها بطريقة أو بأخرى حول تغييب المرأة والإمعان في إقصائها من المشهد الحياتي.

الفيلم الثاني لهيفاء كان بعنوان (الرحيل المر) ومدته ١٢ دقيقة، تناول الهجرة الداخلية من القرية إلى المدينة السعودية فهي، بحسب وجهة نظر الفيلم، الانقلاع عن الجذور، الذي قد يفضي إلى الشعور بعدم الانتماء إلى أي مكان، وضياع الهوية والاغتراب داخل مساحات المدن، وهذا ما عبّرت عنه المخرجة بروح سينمائية واعية.

ثم في سنة ٢٠٠٤م عمدت هيفاء المنصور في تصوير فيلمها الثالث (أنا والآخر) إلى الكاميرا السينمائية المتخصصة، فأتاح لها ذلك تجويداً للصورة الملتقطة واختياراً محكماً للزوايا المعبرة.. ويروي الفيلم قصة ثلاثة مهندسين سعوديين يجدون أنفسهم تائهين بين كثبان الرمال ورمضاء الهجير بعد أن تعطلت سيارتهم وهم في طريقهم إلى أماكن

عملهم. ولأنهم يمثلون اتجاهات فكرية مختلفة، يدور بينهم حوار يتحول إلى جدال ثم إلى خلاف: فأحدهم ليبرالي والآخر أصولي متطرف والثالث يميل إلى الوسطية والاعتدال. يحتدم الخلاف بين الأصولي والمعتدل إلى درجة التصادم ونسيان أنهما على وشك أن تبتلعهم الصحراء.. فجأة يتذكرون أنهم يواجهون مصيراً مشتركاً وبينما هم يعملون على إخراج سيارتهم العالقة في الرمال يظهر على الشاشة رقم لوحة السيارة: و، ط، ن 001 في إشارة ذكية أومأت بها المخرجة إلى أن الوطن يمثل الملاذ النهائي لأبنائه مهما تنوعت أفكارهم.

وهكذا واصلت المخرجة الشابة ـ ٣١ سنة ـ في مطلع العام ٢٠٠٥ وقدمت فيلمها الرابع (نساء بلا ظل)، مدته خمسون دقيقة، وهو يتحدث عن ثلاثة أجيال نسائية: جيل الانفتاح الاقدم، وجيل التقوقع المتوسط، ثم الجيل الثالث الراغب في التحرر. ليلامس الفيلم نقاطاً حساسّة في الثقافة والموروث الاجتماعي السعودي، إذ تناول علاقة المرأة بالرجل، وطرح أسئلة معقدة وبسيطة في الوقت ذاته: لماذا لا تعمل المرأة؟ هل من حق المرأة أن تعمل؟ ما هامش الحرية المتاح أمام الرجل؟ هل يوافق الرجل على خروج المرأة من المنزل وحدها؟ هل تتزوج النساء في السعودية عن حب؟.. إلى جانب ذلك عرض الفيلم التحولات التي طرأت على خطاب التيارات الدينية المختلفة، ومن هنا شهد الفيلم جدلاً جماهيرياً ساخناً.



مشهد من فيلم نساء بلا ظل

ولم تتغير الاتجاهات في المحاولات السينمائية التجريبية التي بدأت من السنة ٢٠٠٤ وما تلاها، إذ ظهرت عدة أعمال قصيرة، لعدد من الشبان المتحمسين، تتراوح بين السرد الروائي القصير والتسجيل والتوثيق. وظهرت أفلامهم جميعها بشكل لا بأس به في المهرجانات الدولية.

قدم أولاً عبدالله العياف فيلمه (السينما ٥٠٠ كلم) في ٤٥ دقيقة، بإشارة في عنوانه إلى المسافة التي يجب على المواطن السعودي أن يقطعها ليشاهد فيلماً في أقرب صالة له في البحرين، وكان للعنوان في حد ذاته قيمه احتجاجية فاقت مضمون الفيلم نفسه من حيث متعة الفرجة، يحكي الفيلم معاناة «طارق» ـ الشخصية المحورية ـ في الدخول إلى السينما حيث إنه لم يسبق له أن دخل قاعة سينما بسبب عدم سفره خارج البلاد، حيث تبدأ متابعة كاميرا العياف لطارق من البداية لتبرز جزءاً من الصعاب التي يواجهها هو ومن مثله في رحلاتهم المتعددة خارج البلاد لأجل السينما، ومرة أخرى يعلو صوت الفكرة على أدوات الفيلم.

واكب ظهور هذا الفيلم فيلم آخر بعنوان (القطعة الأخيرة) للمخرج الشاب «محمد بازيد» ولكاتبة السيناريو ضياء يوسف، الفيلم صامت أبيض وأسود نفذ بحرفية عالية في خمس دقائق وخمس عشرة ثانية فقط وأدمجت به موسيقى فيلم أضواء المدينة (أحد أهم أفلام شارلي شابلن النسخة الأصل)، مما أضفت عليه سحراً خاصاً لا سيما وقد أخذت المشاهد في كادر كامل في تنقل جيد بين زوايا

التصوير.. يحكي أقصوصة بسيطة عن شارلي شابلن (الممثل مراد أبوالسعود) يتنازع وشخص آخر صادف جلوسه معه على مقعد في حديقة عامة على قطعة بسكويت أخيرة في الكيس الذي اشتراه «شابلن» ووضعه على المقعد الخشبي ما بينه وبين الشخص الآخر (أدى الدور محمد بازيد). نال الفيلم تنويهاً وإشادة في مسابقة الإمارت السينمائية وفي مهرجان روتردام السينمائي، ولعله الفيلم الوحيد الذي ينتصر إلى التقنيات ويحرص على التوظيف المتوازن للأدوات.

وبدأ من منتصف العام الماضي وحتى منتصف هذا العام ٢٠٠٦ إنتاج عدة أفلام بمستويات متفاوتة الجودة وتأرجحت موضوعاتها بين الوعظ والرعب والتأمل، قدم عبدالله المحيشي ومجموعته «القطيف فريندز» عدة أفلام في هذا الإطار مثل: (ساعة الرحيل) و(اليوم المشؤوم) بجزأيه الأول والثاني ثم فيلم (رب ارجعون)، ٤٢ دقيقة، الذي يعتبر رحلة تأملية في الموت والتوبة لا تخلو من الوعظية والمباشرة، لكنها من جهة أخرى تتقصى جمالية الصورة وحساسية زمن المشهد في تذبذب مستوى تقنيات الصوت والمؤثرات السمعية.

في تلك الفترة قدم المخرج «عصام الفايز» ثلاثة أفلام:(عالم الطيران) وهو فيلم وثائقي يحكي عن تجربة «الفايز» نفسه في قيادة الطائرة النفاثة، صور مشاهده في مدينة الأمير سلطان بن عبدالعزيز لعلوم الطيران وفي مطار الملك عبدالعزيز الدولي بمدينة جدة. وكان قد قدم من قبله فيلم (قبلة الدنيا) الذي يروي بنكهة تسجيلية قصة العاصمة

المقدسة مكة المكرمة قديماً وحديثاً.. ثم قدم «الفايز» فيلمه الأخير بتمويل من قناة الإخبارية (غموض اليقين) الذي يمزج فيه بين الروائي والتسجيلي ليقارب فيه قصة الإرهاب في المملكة من خلال صور حقيقية أخذت من المواقع التي تعرضت لفعل الإرهاب، وشاركت المذيعة «نسرين حكيم» ومجموعة من الأطفال في تمثيل مشاهد الفيلم.

وفي خطوة أولى وبادرة مؤسساتية أنتجت شركة روتانا بداية العام ٢٠٠٦ الفيلم الذي يحاول انتزاع لقب أول فيلم روائي جماهيري سعودي: (كيف الحال) الذي يسلط الضوء على موضوعات تمس حياة الشباب السعودي وطموحاته في قالب من الكوميديا الخفيفة تصور الصراع بين المعتدلين والمتشددين في سياق طموح ثلاثة من الشبان يحاولون إنشاء مسرح ومواجهتهم للصعوبات المادية والاجتماعية.. تحقق الفيلم في إيقاع سريع ومعالجة موسيقية تصويرية كرست إحساس المتفرج بأنه يشاهد سهرة تلفزيونية.

اشترك في التمثيل خالد سامي، هشام عبدالرحيم وهند محمد ومشعل المطيري وغيرهم، وقام بإخراجه الكندي إيزيدور مسلم وكتب قصته اللبناني محمد رضا وسيناريو المصري بلال فضل المصنف كسيناريست الأفلام الساخرة (خالتي فرنسا ـ حرامية في كي جي تو ـ الباشا تلميذ ـ حاحة وتفاحة) وهي أفلام تضم «كيف الحال» في إطارها من جهة المعالجة الدرامية. اشتركت في الكتابة والإنتاج هيفاء المنصور. هذه التوليفة المتعددة الجنسيات في طاقم العمل حشدتها

روتانا لتضفي عليه صفة الفيلم السعودي الأول، وهو اللقب الذي تنازع عليه مع ظلال الصمت، وهو خلاف لا يمس ما تعاني منه صناعة السينما السعودية من عدم الاعتراف الرسمي والشعبي على حد سواء بها، ما يبرر انعدام المعاهد المختصة لتأهيل الممثلين والفنيين وكتاب السيناريو والمخرجين، وبالتالي عزوف مؤسسات الإنتاج الفني عن الخوض في غمارها غير المأمونة، ومن انعدام الاهتمام الإعلامي بما فيه النقدي وغياب المهرجانات السينمائية.. ناهيك عن توفر دور العرض.

الفصل الثاني والعشرون

نظرة على أفلام
مهرجان العروض المرئية الثاني بجدة ٢٠٠٧

الأفلام السعودية التسعة عشر المشاركة في الدورة الثانية لمهرجان العروض المرئية، والتي ضمتها مسابقته الأولى تأرجحت، كما هو متوقع، بين التجريب بكل حماسته لتحقيق لغة بصرية لا بأس بها..وبين سقوط بعضها، في أخطاء تقنية وفنية تؤدي إلى انطباع الإلغاء الكامل للمحاولة، واعتبارها محاولات لا ترتقي لمستوى العرض الجماهيري، وبداية نقف على دينامية شبه شمولية تفضي إلى أن جميع تلك الاعمال، عدا واحداً منها فقط، تم إعداد السيناريو لها بواسطة المخرج، بمعنى أن المؤلف هو السيناريست والمخرج في آن واحد. الأمر الذي درجت عليه الاعمال المشاركة كظاهرة تحتم الانتباه لها منذ البدايات تحسباً للسقوط في مأزق الفشل.

غير أن السينمائيين المشاركين يدركون، كما يبدو، أن السينما تعتمد في صناعتها على العمل الجماعي المتخصص، انطلاقاً من كتابة ملخص فكرة الفيلم أو قصته ـ إن كانت هناك قصة ـ ثم تطويرها إلى سيناريو متكامل التفاصيل التقنية والحوارية والتصويرية ورسم مخططات الديكور، الملابس،

المؤثرات الصوتية والحركية والضوئية.. الخ. فكل ذلك التشابك العملي يؤكد يقيناً بعدم جدوائية العمل الذاتي الذي يحاول الجمع بين جملة الوظائف السينمائية، حتى وإن تحقق في عمل أو عملين فإنه لا محالة سيقع في الثالث في إشكالات يمكن التنبؤ بها، وفي الاستعراض السريع التالي مداخلة تذوقية عن أهم الأفلام المشاركة.

بداية يجسد الفيلم الروائي القصير «إطار» آلية عرض الممثل الوحيد (One Man Show)، حيث يبدو المخرج عبدالله العياف رغم قيامه بعدد من المهام: الإخراج وكتابة السيناريو والتصوير والمونتاج وهندسة الصوت، إلا أنه استطاع تحقيق لغة سينمائية مدروسة خلقت منذ لحظات الفيلم الأولى أفق تشويق على قدر من الحساسية الفنية، ورسم من خلال تلك اللغة صورة شاب (الممثل طارق الخواجي) في حالة وجودية ونفسية مثيرة للتساؤلات يعززها اقتباسه لموسيقى صوت القمر لبيتهوفن، لا سيما وهيئة البطل - ثوبه ولحيته - موحية بتفسيرات يمكن أن تبلغ أي مدى يراه المشاهد، دونما فرض تأويل بعينه فالبطل يعاني من ذكريات مؤرقة أو هواجس تختلجه غير مفصح عنها، بل يستعيض عنها بإشارات خفية تومض في بعض اللقطات لتكشف، ولا تكشف، عن سر تأزم هذا الشاب، ويبقى إطار صورة (مجرد إطار) يرمز إلى دلالات يمكن أن يستدل بها على ذروة الصراع النفسي الذي يعاني منه، كأسير داخل إطار غير مفصوح عنه، لذلك أصبحت الإطارات تثير دواخله.. ورغم احتواء

الفيلم على لقطتين مفرطتين في زمنها السردي ما أخل بإيقاعه، إلا أن الفيلم برمته لافت ومبشر بمخرج موهوب، خصوصاً وأن «إطار» يأتي بعد تجربة العياف الأولى الوثائقية «السينما ٥٠٠ كم» والذي لفت إليه الأنظار في مهرجان العروض المرئية ٢٠٠٦، ونال جائزة خاصة في مسابقة الإمارات السينمائية.

ويُعد فيلم «طريقة صعبة» من الأفلام المتقدمة تقنياً، وهذا يعود إلى التمكن الذي يميّز سمير عارف مخرج العمل، وشريكه علي الأمير ـ صاحب طفلة السماء ـ في أن لهما تجارب سينمائية قد توصلهما إلى مرحلة النضج السينمائي أسرع من غيرهما. ويتحقق في العمل عنصر الكتابة لطارق الخواجي، ويشارك في تمثيله عبدالله الدعفس وطارق الحسيني، وفيه يستعرض سمير عارف الحالة النفسية لرجل يعيش وقائع موت عائلته مرة أخرى من خلال مروره في موقف مشابه. والسيناريو في الأساس الفصل الأول من رواية طويلة، كتب لها سيناريو خاص ومباشرة للفيلم، ودعم هذا السيناريو بعمل المونتاج الموفق بما يوفر فرصة للتعاون تساعد على تطور السينما السعودية، خصوصاً إن استمر السينمائيون في اقتباس روايات سعودية ـ أو غير سعودية ـ وتحويلها إلى أعمال سينمائية.

الشابة السعودية العنود العيدي (١٧ سنة) درست بشكل عابر في أمريكا (دورة صيفية)، وهي بطبيعة الحال لا تؤهل إلى الاضطلاع بتنفيذ فيلم تسجيلي له اعتباره، إلا أنها

قدمت عملاً إنسانياً في فكرته بعنوان «في النهاية لا أحد يفوز» تتناول فيه حرب حزب الله وإسرائيل في صيف ٢٠٠٦.. وإن كان يواجه العمل صعوبة في وصفه بـ (فيلم تسجيلي)، فهو في جملته عمل تركيبي إلكتروني يجمع عدداً من الصور الثابتة التي تُقرب في (زوم إن) متكرر، وتسجيلات من نشرات الأخبار التلفزيونية ولقطات تسجيلية أخرى تظهر فيها المخرجة وصديقة لها بما يذكر على نحو سافر بتسجيلات الهواة في برنامج (الفيديو المنزلي).. ورغم تناول معدة العمل زاوية إزهاق أرواح الطفولة في رؤية إدانة تتخذ من الصورة الثابتة ومن العصف الذهني الذي يبدو غير متكلف عنصريها الأساسيين في التأثير على المشاهد، ثم بالاعتماد على أغنيات لا تمت لروح العمل بصلة ـ (أغنية مصرية ذات إيقاع «الراب» الراقص وكلمات عاطفية، وأغنية أخرى خليجية عاطفية في إيقاع هادىء وحزين) ـ يراد لها أن تقرأ على أنها أغاني مقاومة أو مناهضة سياسية أو تحريض فكري، وهي المفارقة التي لن يستطيع المشاهد التماهي معها إلا إذا كان ذلك المشاهد من فئة الطلاب الشباب الأمريكيين غير المسيسين وغير المعنيين بحقيقة الأحداث، الفئة التي تم توجيه العمل لها أصلاً بلغة (لكنة) أرستقراطية أمريكية مرفهة.. ما يفسر ترحيب الجمهور الأمريكي المنتخب عند عرض الفيلم عليهم إبان إقامة العنود العيدي في أمريكا لتلقي «دورتها» السريع.

وهاجس الحرب تفاعل في فيلم آخر بعنوان (حمامة حرب)، لمخرجه بدر الحمود وأحداثه تروي قصة معاناة

جندي تورط في حرب جائرة لا يعرف ما هدفها ولا هويتها.. فيبدأ بسرد معاناته في هذه الحرب والمواقف الصعبة التي مرّ بها طوال فترة انضمامه للسلك العسكري.

كان من الممكن للطفلة «سلمى نبيل» أن تكتمل دائرة أداءها بشكل جيد في فيلم «طفلة السماء» للمخرج علي الامير وهي تؤدي شخصية طفلة ضحية عنف عائلي، فتروي مذكراتها حول مخاوفها وأحداث حياتها الاليمة، ولولا أن هذه الطفلة تتحدث بلغة فوقية حد المبالغة، وللدرجة التي تجعل المشاهد يبدو محتاراً في أن يسخر من هذه البروفيسورة الصغيرة أو يعجب بقدرتها على ترديد تلك العبارات الضخمة التي لا يحسن قولها سوى نخبة من الأكاديميين أو المثقفين، ثم ذلك الديالوج المتعالي في طرحه والحوار الذي يمكن تشبيهه بحوار بين سيدتين ناضجتين غارقتين في لغة المصطلحات الأكاديمية.. هذا ما يُكرس لدى المشاهد ويجعله لا يرى جمالية الصورة ورهافة الزوايا التي اتخذتها الكاميرا عند التقاط الصور، وتبعده أيضاً عن الاستمتاع بالموسيقى التصويرية أو الأغاني الغربية المدمجة بتقنية نظام الدولبي (DOLBY SYSTEM) والتي يبدو أنها مجرد أغنيات راقت للمخرج بغض النظر عن مواءمتها لسياق الأحداث، ما كرست ربكة الحبكة وعدم منطقية بعض المشاهد منذ المقدمة المفتعلة بصرياً بالأسود والأبيض ونزول التتر وكتابة العناوين والأسماء باللغة الإنجليزية، وانتهاء بالإهداء إلى والدي المخرج.. وإذا كان هناك كتابة روائية ذهنية درج عليها الكتاب في الواقع

السعودي الأدبي، فيبدو أنه أيضاً سيكون هناك (سينما ذهنية) لا جذور ثقافية لها، ولا تراكم فني يحققها، وبالمقابل لا إرث اجتماعي أو تاريخي يدعمها.

وذات الأمر يتكرر إذ لم يختلف فيلم «مجرد يوم» بدقائقه التسع عن آلية عرض الممثل الوحيد، حيث يتناول يوم في حياة عادية لشاب يقدمها إخراجاً وكتابة وتمثيلاً الشاب «نواف المهنا» في تجربة أولى له مع الكاميرا، يحاول فيها التداخل مع محوري الفراغ والعطالة، في سرد سينمائي يتقصد إحداث الشعور بعدمية قيمة الوقت ورتابته، الفكرة الأساس التي اشتغل عليها «المهنا» بأدواته البسيطة في الصورة والمؤثر الصوتي مع الاستغناء التام عن الحوار، وبلورة ذلك في إضاءة قاتمة أضفت على الفيلم بعداً درامياً فاعلاً.. الفيلم في جملته يعد تجربة مبتدئة لصاحبها، خصوصاً ويشعر المشاهد بارتباك إيقاعه السردي في بعض المشاهد الميتة..

التمرد الذي أحدثه عبدالعزيز النجيم على التقنيات السردية الكلاسيكية في فيلمه «تمرد» من خلال تطعيمه بموسيقى تصويرية مصاحبة لمشاهد الفيلم، وبالاستغناء عن التعليق الصوتي وإحلال الكتابة التقريرية لمتابعة الفيلم. هذه العناصر التي أراد لها مخرج العمل أن تكون متمردة على السائد، أطاحت بالفيلم من خلال تشتيت انتباه المشاهد ما بين الصورة التي كانت معبرة وما بين الكتابة التي لا تضيف بقدر ما تكسر الإيهام الدرامي، وغير ذلك من مشاهد كانت مطولة بغير مبرر. لكن، تتبقى تلك الصور التي تثبت أن



مشهد من فيلم حمامة حرب

هناك مخرجاً يملك حساً تعبيرياً متمرداً في إطار من الموهبة التي ستثبتها الأيام. وهي ذات الصفة التي تنطبق على فيلم (الديموقراطية) الروائي المباشر في طرحه للمخرج مشعل العتزي والذي يصف من خلاله كيفية تفسير طالب في مدرسة عربية معنى الديموقراطية، في محاولات لإسقاطات على الوضع السياسي العالمي وتأثيره على العالم العربي.

ضمن المهرجان تشارك أفلام رسومية (...؟؟؟) منها فيلم لفرح عارف عنوانه (عودة الماضي) الذي يدور حول قصة فتاة تتوظف في شركة سبق لوالدها المتوفى أن عمل بها لتبدأ رحلة البحث عن طبيعة عمل والدها والسر الغامض وراء وفاته، ويشارك خالد الدخيل بفيلمه الكرتوني الثاني (فوائد القطط) الذي يتحدث عما يمكن أن تفعله هذه القطط لمقتنيها، الفيلم الكرتوني (فارس الأندلس طارق بن زياد) للمخرج أيمن فودة ويتحدث الفيلم عن القائد طارق بن زياد في افتتاح الأندلس وذلك في قالب مشوق وجذاب. والتجارب ينقصهما الكثير من عناصر الفانتزي الكوميدي والتشويق اللحظي المعتمد على طرافة الرسم والتحريك والموضوع، ما يدفع بالاعتقاد اليقيني من عدم تقدم أي محطة تلفزيونية أرضية أو فضائية لمغامرة شراء تلك الأعمال وعرضها.

ويشارك فيصل شديد العتيبي بفيلم تسجيلي (عروس الآثار والجبال) يتحدث من خلاله عن منطقة العلا الواقعة شمال غربي المملكة الغنية بآثارها التاريخية في مدائن صالح،

ويبدو أن المخرج الشاب «العتيبي» وهو يمتلك شركة إنتاج متخصصة في صنع الأفلام الوثائقية للقنوات التلفزيونية، تأثر بخلفيته التلفزيونية من زاوية التصوير بأسلوب تناول اللقطة بالتقريب والتبعيد والدخول في العمق، بحيث طغت على تقنيات التصوير السينمائي لديه، الذي يهتم بالأبعاد الجزئية للكادر، والتسليط على هوامش جمالية تحقق سحر الصورة الكبيرة على شاشة السينما، وهي بالضرورة تخالف جمالية الرصد على شاشة صغيرة (تلفزيون أو مونيتور).. الفيلم يختار عنواناً محدداً (مدينة العلا وآثارها الثمينة) ثم يغوص في رحلة استكشافية لهذه المدينة، معتمداً بشكل مطلق على صوت المعلق في إيصال الفكرة، الأمر الذي يجعل المشاهد أمام تقرير تلفزيوني فاتر في تواتر بعض مشاهده، ولا يخفى أن الفيلم يحتوي على قدر من المعلومات الجيدة.. والفيلم لا يبتعد كثيراً عن فيلم (الجريمة المركبة) من حيث اعتماده على مبدأ التصوير التلفزيوني وابتعاده عن روح الصورة السينمائية، وإن استطاع في مشاهد (التفحيط) بالسيارات خلق حالة من (الآكشن).

ولامس الفيلم التسجيلي (ليلة البدر) للمخرج ممدوح سالم ـ صاحب فكرة المهرجان ومنفذه ـ أحاسيس الجمهور عند عرضه فبدا متفاعلاً مع ما يشاهد، خاصة وأنه يستعيد العادات والموروثات السعودية المندثرة بمنطقة الحجاز، والتي كانت تشكل حراكاً طبيعياً للمجتمع قبل مرحلة الطفرة الاقتصادية التي اعترت البلاد، وأثرت فيما أثرت على

التقاليد الشعبية التي بات يحن إليها الناس. قدم سالم ذلك في صورة استعادية تجسد أجواء الفرح في مناسبات مثل الشعبنة (احتفال جماعي يقام في نهايات شهر شعبان تعبيراً عن الفرحة باستقبال رمضان) وعرج على العادات في رمضان وأجواء العيد ومراسم الزفة الحجازية وتقاليد الاحتفال بالمواليد. نجح الفيلم في ملامسة نبض الطبقات الكادحة وأخفق في كثير من التقنيات التي تبتعد عن روح السينما وتقترب من العمل التلفزيوني التقريري.

ملحق ١

تقرير لجنة تحكيم
مسابقة الأفلام السعودية المشاركة
في مهرجان العروض المرئية الثاني بجدة
١٧ ـ ٢٠ يوليو/تموز ٢٠٠٧م

السادة الحضور، تحية طيبة

في البدء تود لجنة التحكيم أن تشكر إدارة المهرجان، ممثلة في الأستاذ ممدوح سالم، أن مكنتها من الاطلاع على المنتج السينمائي السعودي بفئاته الثلاث، الروائي والتسجيلي والرسوم المتحركة. كما نود أن نؤكد أن أعضاء لجنة التحكيم المكونة من الدكتور حسن النعمي رئيساً، والأستاذ محمد علي قدس عضواً، والأستاذ خالد ربيع السيد عضواً، قد بذلوا جهداً كبيراً في المشاهدة والتحليل والتقييم لتسعة عشر فيلماً سعودياً تفاوتت في درجة إتقانها واستخدامها للحد المعقول من التقنيات السينمائية. ونحن في لجنة التحكيم لا نود أن نعطي إشارات خاطئة عن جودة هذه الأفلام، بل نود أن نكون موضوعيين، لا احتفاليين، ومتفائلين لا ناقدين. غير أننا نجزم أن الجيد من الأفلام معلوم مكامن

جودتها، وأن ما دون ذلك لا يستحق التوقف أمامه.

إن الحلم بوجود صناعة سينمائية سعودية مطلب ملح تتحمله وزارة الثقافة والإعلام أولاً، ثم القطاع الخاص ثانياً. أما المهرجانات فهي مجرد تظاهرات فنية وإعلامية واحتفالية ما إن تنتهي حتى تبدأ معاناة السينمائيين. إن هذا المهرجان يعطي انطباعاً لغير المتابع أن هناك سينما سعودية، بينما واقع الحال يسخر من كل الجهود المبذولة، فلا يوجد اعتراف رسمي أو شعبي بالسينما لفظاً أو معنى، وهو ما حدا بهذا المهرجان أن يتسمى بالعروض المرئية، وهي تسمية تحاول مهادنة الواقع.. نحن في زمن يحتم علينا أن نسمي الأشياء بأسمائها. ولا يجب أن نخشى من كلمة هي بيننا بمنتجاتها عبر ما تعرضه الفضائيات أو أفلام الفيديو أو ما نستطيع تحميله من الإنترنت. ولذلك توصي لجنة التحكيم أن يطالب هذا المهرجان بالتسمية الحقيقية وهي (مهرجان جدة للأفلام السينمائية)، مع يقيننا أن الإشكالية أبعد من مجرد التسمية، ولكن دلالة الاسم لا يمكن تجاهل أهميتها.

وعطفاً على أن بعض هذه الأفلام، إن لم يكن كلها، قد شارك في مهرجانات خارجية، فإن لجنة التحكيم، غيرة منها على سمعتنا الثقافية، توصي بعرض هذه الأفلام وأمثالها مستقبلاً على لجنة مشاهدة تشكل من قبل وزارة الثقافة والإعلام عند الرغبة في المشاركة بها في مهرجانات خارجية حتى لا نقدم للعالم إلا ما يمثل هذه البلاد خير تمثيل.

أما عن الأفلام المعروضة للتحكيم فقد اقتصرت على

الأفلام السعودية بفئاتها الثلاث، الروائية والتسجيلية والكرتون. وقد بلغ عددها تسعة عشر فيلماً. واسمحوا لنا في لجنة التحكيم أن نعطي حيثيات عامة، قبل أن نعطي أحكاماً نهائية.

أولاً: فئة الأفلام الروائية:

بعد مشاهدة الأفلام الروائية وجدت اللجنة أن معظم هذه الأفلام تفتقر إلى الحد الأدنى من الشروط الفنية السينمائية. ولعل أكبر ما واجهنا هو غياب النص الحكائي. فمعظم الأفلام تتحرك على خلفية فكرة مجردة تخلو من البناء الدرامي، وتفتقر لسيناريو يوجه مسارها. فهي خواطر غامضة وغير منطقية، كما في فيلم (إطار)، أو فكرة اجتماعية تصح في مقالة لا في شريط سينمائي، كما في فيلم (طفلة السماء)، أو لحظة ندم غير مبررة درامياً كما في فيلم (طريقة صعبة)، أو ميليودراما فجة كما في فيلم (دموع الظلم) أو (العاقبة) التي هي أقرب إلى مسلسلات التيلفزيون. إن النص الغائب هنا هو لغة السينما بكل معطياتها الفكرية والجمالية. فالأفكار الجزئية، رغم الجماليات المبعثرة هنا وهناك، لا يمكن أن تبني فيلماً روائياً حقيقياً.

كما لاحظت اللجنة افتقار هذه الفئة إلى جودة الصورة السينمائية، من حيث زوايا الالتقاط أو تحريك الكاميرا أو مراعاة نوعية اللقطات التي يحتاجها المشهد. ويمكن استثناء فيلم (طفلة السماء) في هذا السياق حيث تميز بصورة ذات حساسية جيدة، مع قدرة على توظيف الصورة

لخدمة المشاهد التمثيلية، وخاصة المشاهد المشتركة بين الطفلة وأبيها. فالصورة في هذه الحالة تكون من أعلى إلى أسفل دلالة على سلطة الأب تجاه الطفلة المقموعة. فهي ليست مجرد صورة، بل ارتقت لتؤدي دوراً درامياً.

كما تأخذ اللجنة على كثير من أفلام هذه الفئة ولعها بالموسيقى الغربية والأغنية الغربية كموسيقى تصويرية، رغم تنافرها مع سير الأحداث. ويضاف إلى ذلك ملاحظة كتابة أسماء الممثلين والعاملين في إنتاج وإخراج هذه الأفلام باللغة الإنجليزية التي يفترض أنها عربية، أحداثها عربية وشخوصها عرب ولسانها عربي. كل ذلك في إشارة إلى أنها أنتجت رغبة في عرضها خارجياً، لا سعياً منها لنشر ثقافية داخل مجتمعها.

ثانياً: الأفلام التسجيلية

تفاوتت الأفلام الستجيلية المقدمة للتحكيم من حيث قدرتها على الإقناع، سواء في الفكرة أو الصورة أو تماسك السيناريو. ولعل الواضح جداً هو أفضلية الأفلام التسجيلية السعودية على الأفلام الروائية، سواء من حيث الإخراج أو تماسك السيناريو أو جودة الصورة. ونعتقد أن ذلك يعود إلى وضوح الأفكار التي تعالجها هذه الأفلام. ففيلم (نساء بلا ظل) يقدم إشكالية المرأة السعودية من خلال سيناريو متماسك، وصورة استطاعت تجسيد عمق الأزمة، وقدرة على خلق المفارقة وإثارة موضوع قابل للجدل. كما نرى في فيلم (عروس الآثار والجبال) عن منطقة العلا صورة فاتنة

وجذابة، بالإضافة إلى موضوع غني بالمعلومات تمّ تقديمه في سيناريو جيد. وفيلم (ليلة البدر) الذي يقدم العادات الحجازية امتاز بجودة الصورة، واستفادته من أرشيف الصور القديمة بشكل موفق، غير أنه افتقد إلى التركيز على موضوع واحد وهو ما سبب إرباكاً للمشاهد. أما فيلم الجريمة المركبة (عن التفحيط) فقد اتسم رغم أهمية المادة الإرشيفية التي قدمها، بتكرار الصورة، حتى فقد المشاهد حرارة الاستقبال التي بدأ بها عند افتتاح الفيلم.

ثالثاً: أفلام الرسوم المتحركة

أما أفلام الكرتون فقد كانت بعيدة كل البعد عن المستوى المأمول، فالرسومات ضعيفة وتحريكها ضعيف، وبعضها مقتبس من أشكال الرسومات اليابانية وخاصة فيلم (عودة الماضي)، إضافة إلى غرابة الأفكار وعدم ملاءمتها للشريحة التي تتوجه إليها وهم الأطفال. كما لاحظت اللجنة مشاهد العنف والدم كما في فيلم (فوائد القطط).

النتيجة النهائية

أولاً: الأفلام الروائية

- **جائزة أفضل فيلم تحجب لعدم وجود فيلم يرقى إلى مستوى الجائزة.**
- **جائزة التميز الأولى وتمنح لفيلم (طفلة السماء) عن جودة الصورة السينمائية.**

- جائزة التميز الثانية وتمنح لفيلم (طريقة صعبة) عن جودة المونتاج (editing) السينمائي.

ثانياً: الأفلام التسجيلية

- جائزة أفضل فيلم تمنح لفيلم (نساء بلا ظل).
- جائزة التميز الأولى وتمنح لفيلم (عروس الآثار والجبال) عن جودة الصورة السينمائية.
- جائزة التميز الثانية وتمنح لفيلم (الجريمة المركبة) عن جودة المونتاج (editing) السينمائي.

ثالثاً: أفلام الكرتون

- جائزة أفضل فيلم تحجب لعدم وجود فيلم يرقى إلى مستوى الجائزة.
- جائزة التميز الأولى تحجب لعدم وجود ما يبرر منحها.
- جائزة التميز الثانية تمنح لفيلم (فارس الأندلس: طارق بن زياد) عن جودة السيناريو.

لجنة التحكيم

- الدكتور حسن النعمي رئيساً
- الأستاذ محمد علي قدس عضواً
- الأستاذ خالد ربيع السيد عضواً

مراجع ومصادر

١ - علي أبوشادي - كلاسيكيات السينما العربية - هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م.

٢ - علي أبوشادي - السينما والسياسة - سلسلة كتاب شرقيات للجميع العدد ٥٢.

٣ - صلاح سرميني - حول السينما الشعرية - مسابقة أفلام من الامارات ٢٠٠٥.

٤ - محمود الزواوي - محاور السينما الامريكية - المؤسسة العامة للسينما وزارة الثقافة السورية ٢٠٠٧م.

٥ - ديفيد روبينسون، ترجمة إبراهيم قنديل - تاريخ السينما العالمية - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩م.

٦ - أمير العمري - سينما الهلاك - أمير العمري الطبعة الثانية ٢٠٠٦م.

٧ - آموس فوغل، ترجمة: أمين صالح - السينما التدميرية - دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٥م.

٨ - محمد صلاح الدين - الدين والعقيدة في السينما المصرية، ط١، مكتبة مدبولي، ١٩٩٨م.

٩ - حسن بحراوي - الإسلام والمسرح، إقامة الدليل في حرمة التمثيل - دراسة منشورة على الانترنت في موقع مسرحيون www.masraheoon.com بتاريخ ٢٥/٨/٢٠٠٣م.

١٠ - قدري حنفي - ملامح البطل في الأفلام المصرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.

١١ - محمد اشويكة - الصورة السينمائية: التقنية والقراءة - دار سعد الورزازي للنشر المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب ٢٠٠٥م.

١٢ ـ جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما ـ عقيل مهدي يوسف ـ دار الكتاب الجديد المتحدة ٢٠٠٠م.

١٣ ـ أحمد رأفت بهجت ـ اليهود والسينما في مصر ـ الناشر: أحمد رأفت بهجت ٢٠٠٥م.

١٤ ـ إبراهيم العريس ـ سينما الإنسان ـ منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما، دمشق ٢٠٠٣.

١٥ ـ إبراهيم العريس ـ الصورة والواقع ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٦ ـ إبراهيم العريس ـ رحلة في السينما العربية ـ دار الفارابي ١٩٨٩م.

١٧ ـ السينما والسياسة في مصر ـ د. درية شرف الدين ـ دار الشروق. القاهرة ١٩٩١م.

١٨ ـ مجلة الفن المعاصر ـ عدة كتاب ـ أكاديمية الفنون. العدد الرابع ٢٠٠٢م.

١٩ ـ موقع سينماك الإلكتروني ـ www.cinemac.net.

٢٠ ـ موقع سينماتيك الإلكتروني ـ www.cinematechhaddad.com.

٢١ ـ موقع The Internet Movie Database. ـ IMDb

٢١ ـ عصر الصورة ـ د. شاكر عبدالحميد ـ عالم المعرفة، الكويت.

٢٢ ـ لغة الصورة في السينما المعاصرة ـ روي آرمز، ترجمة سعيد عبدالمحسن ـ هيئة الكتاب.

٢٣ ـ ظاهر هنري عازر ـ نظرة على السينما العالمية المعاصرة ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣م.

٢٤ ـ روجيه بوسينو ـ موسوعة السينما ـ الجزء الأول والثاني، منشورات باريس.